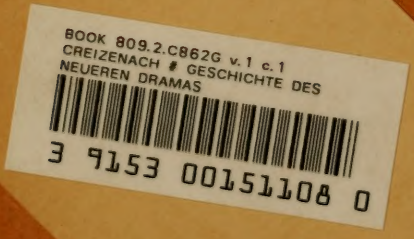
809.2
C862g
v.1


BOOK 809.2.C862G v.1 c.1
CREIZENACH # GESCHICHTE DES
NEUEREN DRAMAS
3 9153 00151108 0

WILHELM CREIZENACH,

GESCHICHTE

DES

NEUEREN DRAMAS.

ERSTER BAND.

PN
1811
.C2
190
B2

GESCHICHTE

DES

NEUEREN DRAMAS

VON

WILHELM CREIZENACH,
PROFESSOR DER DEUTSCHEN SPRACHE UND LITERATUR
AN DER UNIVERSITÄT KRAKAU.

ERSTER BAND.

MITTELALTER UND FRÜHRENAISSANCE.

ZWEITE, VERMEHRTE UND VERBESSERTE AUFLAGE.

UNIVERSITY OF CONNECTICUT LIBRARY

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER.
1911.

809.2
C862g
v.1

UNIVERSITY OF CONNECTICUT LIBRARY

923/18

DEM ANDENKEN

MEINES FREUNDES

THEODOR SCHWALBACH

DANKBAR GEWIDMET.

4280/4

Nijhoff

122259

Vorwort zur zweiten Auflage.

Bei dieser neuen Auflage mufste es mein Hauptbestreben sein, das ungemein reichhaltige Material, das seit dem Erscheinen der ersten Auflage (1893) ans Licht gezogen wurde, in den Gang der Darstellung zu verarbeiten. Neben den literarhistorischen Untersuchungen und den Quellenpublikationen habe ich die Berichtigungen zu einzelnen Stellen in den Rezensionen von Cloetta und Kölbing mit Dank verwertet. Doch konnten die Grundlinien des historischen Entwicklungsganges, wie ich ihn in der ersten Auflage gezeichnet hatte, im wesentlichen unverändert bestehn bleiben. Die Anfertigung des Registers, das diesem Bande beigefügt ist, hat Herr Dr. Wolfram Suchier in Halle a. S. freundlichst übernommen.

Es war für mich eine traurige Fügung, dafs zugleich mit der Vollendung der neuen Auflage der treffliche Verleger aus dem Leben schied, mit dem ich seit den Anfängen meiner wissenschaftlichen Tätigkeit nicht nur durch geschäftliche Beziehungen, sondern auch durch persönliche Sympathie und Hochschätzung verbunden war.

Am 1. August 1911.

Wilhelm Creizenach.

Inhalt.

Erstes Buch.

Das Fortleben des antiken Dramas im Mittelalter.

Seite 1—42.

Unterbrechung der Tradition 1. Terenz im Mittelalter 2. Plautus im Mittelalter 3. Senecas Tragödien im Mittelalter 4. Mittelalterliche Ansichten über das antike Bühnenwesen 5. Calliopius 6. Bildliche Darstellungen 7. Terentius et delusor 8. Komödie und Tragödie im Mittelalter 9. Dante 12. Johannes Anglicus 13. Aristoteles Poetik und Averroes 15. Hermannus Alemannus 16.

Die Komödien der Hrotsvitha 17. Die Quellen des Querolus und des Geta 19. Vitalis von Blois 21. Sein Geta 22. Seine Aulularia 23. Wirkung des Geta 24. Die Elegienkomödien 25. Die Alda des Wilhelm von Blois 26. Baucis 28. Vortrag der Elegienkomödien 30. Pamphilus 33. Babio 34. Paulinus und Polla 36. Die Handwerkersfrau 37. Comoediae Horatianae 38. Tragödien 40. Stellung der Elegienkomödien in der mittelalterlichen Literatur 41. Verbreitung und Fortwirkung der Elegienkomödien 42.

Zweites Buch.

Die Anfänge des geistlichen Dramas in lateinischer Sprache.

Seite 43—99.

Ursprung und Entwicklung der liturgisch-dramatischen Auferstehungsfeier 43. Palmsonntag, Höllenfahrt 51. Emaus 52. Die liturgisch-dramatischen Weihnachtsfeiern 53. Das Fest der unschuldigen Kinder 54. Die Dreikönigsspiele 55. Umfangreichere Spiele von den unschuldigen Kindern 60. Das Prophetenspiel, die Predigt Augustins 61. Die gereimte Bearbeitung der Predigt 63. Die Prophetenprozession in Rouen 64. Prophetenspiele in Regensburg und Riga 65. Der Daniel des Hilarius 66. Der Daniel von Beauvais 67. Sonstige Spiele von einzelnen Propheten 68. Spiele, die außerhalb des Weihnachts- und Osterzyklus

stehn 69. Eschatologische Dramen 70. Die klugen und die törichten Jungfrauen 71. Der Antichrist 72.

Rückblick auf die geschilderte Entwicklung. Ausstattung und Inszenierung 79.

Weitere Entwicklung des Osterzyklus 81. Das Osterspiel von Tours 82. Die Osterspiele von Benediktbeuren und Klosterneuburg 83. Die ältesten Dramatisierungen der Passion 84. Das große Benediktbeurer Passionsspiel 87. Das Rollenbuch von Sulmona 89. Weitere Entwicklung des Weihnachtszyklus 90. Das Benediktbeurer Weihnachtsspiel 91.

Das Komische in den älteren geistlichen Spielen 93. Verweltlichung und Hinausdrängung aus der Kirche 94.

Aufführungen im Innern der Klöster und Stifter 96. Die Schutzheiligen der Schüler 97. Spiele von St. Nikolaus 98.

Drittes Buch.

Die Anfänge des geistlichen Dramas in den Volkssprachen.

Seite 100—160.

Verdrängung des Lateinischen durch die Volkssprachen 100. Verdrängung des Gesangs durch die Rezitation 102. Charakteristik der Übergangszeit 103.

Lateinisch-deutsche Osterspiele 104. Das Osterspiel von Muri 106. Die mitteldeutschen Osterspiele 107. Das Innsbrucker Osterspiel 108. Das Wiener Osterspiel und das Berliner Bruchstück 111. Das Wiener Passionsspiel 112. Das St. Galler Passionsspiel 113. Spiele aus dem Weihnachtszyklus 114. Das St. Galler Weihnachtsspiel 115.

Die Spiele von Himmelgarten, Kreuzenstein und Mastricht 116. Das eschatologische Drama 120. Das Spiel von den klugen und törichten Jungfrauen 121. Das Antichristspiel aus der Zeit Karls IV. 123. Legenden: Mariä Himmelfahrt, St. Katharina 125. St. Dorothea 126. Darsteller und Schauplatz in Deutschland 127.

Anfänge des Dramas in französischer Sprache 128. Adam 129. Bruchstücke von Osterspielen 133. Nachrichten über biblische Dramen im 14. Jahrhundert 135. Das Spiel vom Antichrist und jüngsten Gericht 136.

Aufführungen der Brüderschaften 137. Der St. Nikolaus von Jean Bodel 138. Der Theophilus von Rutebeuf 140. Marienmirakel 142. Sonstige Mirakel 151.

Geistliche Spiele in provenzalischer Sprache 152. Weihnachtsspiel und Passionsspiel 153. Das Spiel von St. Agnes 154.

Geistliche Spiele in England 155. Christi Höllenfahrt 156. Prophetenspiel und Osterspiel in England 158. Mirakelspiele in England 159. Herzog Moraud 160.

Viertes Buch.

Die geistlichen Spiele des ausgehenden Mittelalters.

Seite 161—363.

Allgemeines. Die großen Mysterien 161. Inszenierung 165. Prozessionsspiele zur Fronleichnamsfeier 169. Verlegung der geistlichen Spiele in die schöne Jahreszeit 173. Stellung der Geistlichkeit zu den Mysterien 174. Ansichten über die sittliche Wirkung der Mysterien 176. Mitwirkung von Frauen bei den Aufführungen 179. Ästhetischer Wert der Mysterien 180. Stil und Verskunst 181. Dramatischer Aufbau 184. Traditionelles in der Schilderung der Hauptpersonen 188. Entlehnungen aus Legenden und Apokryphen 195. Spuren von Selbständigkeit 197. Anachronismen 198. Das Komische in den Mysterien 199. Geistliche Bedenken gegen das Komische 200. Die Teufelsszenen 202. Das Komische in den deutschen Mysterien 204. Das Komische in den französischen Mysterien 205. Das Komische in den englischen Mysterien 208. Literarische Prätentionen der Mysteriendichter 210. Geistliche Dramen als Lektüre 211. Glänzende Ausstattung der Aufführungen 213. Geistliches Drama und bildende Kunst 214. Musikalische Begleitung 220. Die Zuschauer und die Darsteller 221. Berufsmäßige Schauspieler 222.

Das Fortbestehen der ursprünglichen Formen 223.

Deutschland. Passionsspiele 224. Die Frankfurter Dirigierrolle 225. Die Passionsspiele der Frankfurter Gruppe 226. Das Heidelberger Passionsspiel 227. Tiroler Passionsspiele 228. Das Passionsspiel von Eger 231. Passionsspiele von Donaueschingen und Augsburg 232. Fronleichnamsspiele: Das Innsbrucker 233. Das Künzelsauer 234. Arnold von Immessen 235.

Legenden. Zerstörung Jerusalems, Himmelfahrt Mariä, St. Georg 236. Kreuzerfindung und Kreuzerhöhung, Antichristspiele 237. Das Spiel vom jüngsten Gericht 238. Dorotheenspiele 239. Der niederdeutsche Theophilus 240. Schernbergs Spiel von der Päpstin Jutta 242. Erlauer Osterspiele 244. Tiroler Osterspiele, Gundelfingers Grablegung Christi 245. Das Redentiner Osterspiel 246. Das alemannische Bruchstück 247. Marienklagen 248. Weihnachtsspiele 249. Himmelfahrtsspiel, Lichtmeßspiel, Simson 250. Geistliche Fastnachtsspiele 251.

Frankreich. Die ältesten französischen Passionsspiele 252. Das Leben Jesu in der Handschrift von Ste. Geneviève 253. Das Passionsspiel von Autun 256. Das Passionsspiel von Semur 257. Das Passionsspiel von Arras 258. Passions- und Auferstehungsspiel von Angers 259. Grebans Passionsspiel 260. Das Passionsspiel von Troyes 264. Jean Michels Passionsspiel 265. Sonstige Passionsspiele 266. Das Rouener Weihnachtsmysterium 268. Das Mysterium vom Alten Testament 269. Hiob 272 Apostelgeschichte, Rache des Heilands 273. Kleinere geistliche Spiele 275. Biblische Dramen in provenzalischer Sprache 276.

Französische Mysterien aus der Heiligenlegende 277. St. Genovefa und St. Dionysius 281. St. Quintinus 282. St. Martin von Tours, Barlaam und Josaphat 283. St. Genesius 284. St. Ludwig 285. St. Bernhard von Menthon, St. Fiacrius 286. Provenzalische Legendendramen. St. Eustachius 287. St. Pontius und St. Antonius 288. Mirakelspiele 289.

England. Die Kollektivmysterien 289. Der Zyklus von York 291. Der Zyklus von Wakefield (Towneley Mysteries) 294. Der Zyklus von Chester 296. Die sogenannten Coventry-Spiele 298. Legendendramen. Das Spiel von Maria Magdalena 302. Hostienmirakel, Marienklage, Auferstehungsspiel 303. Lichtmesse, Pauli Bekehrung 304.

Die Anfänge des geistlichen Dramas in Italien 305. Aufführungen in Padua und Cividale 306. Geistliche Ausstattungsstücke 307. Prozessionsspiele in Italien 309. Die Anfänge der Laudenpoesie 310. Das dramatische Element in der Laudenpoesie 312. Die Lauden Jacopones 313. Weitere Entwicklung des dramatischen Elements 314. Die Laudensammlungen von Assisi, Perugia und Gubbio 315. Die Laudensammlung von Orvieto 318. Die Laudensammlungen von Pordenone und Aquila 319. Verbindung der geistlichen Spiele mit der Predigt 320. Die Devozionen 321. Das Weihnachtsspiel von Siena 323. Die Anfänge der Florentiner Repräsentationen 324. Die Verfasser der Florentiner Repräsentationen 325. Der pädagogische Zweck der Florentiner Repräsentationen 326. Lorenzo von Medici und Luigi Pulci als Repräsentationendichter 327. Castellano Castellani als Repräsentationendichter 328. Stoffe der Repräsentationen 329. Die Repräsentation von Rosana 330. Die Repräsentation von San Giovanni Gualberto 331. Das Komische in den Repräsentationen 332. Die Schilderung der Seelenzustände in den Repräsentationen 333. Stil und Verskunst in den Repräsentationen 334. Die geistlichen Spiele außerhalb von Florenz 336. Geistliche Spiele in Rom 339. Passionsaufführungen im Kolosseum 340. Das Mysterium von Revello 341. Aufführungen in Turin 343.

Geistliche Spiele in den Niederlanden 344. Die sieben Freuden Marias, das Hostienmirakel 345. Marieken von Nymwegen 346. Geistliche Spiele in Cornwall 347. Geistliche Spiele in der Bretagne 349. Geistliche Spiele in Spanien 350. Juan del Encina 353. Geistliche Spiele in Schweden 354. Geistliche Spiele bei den Slaven 355. Tschechische Osterspiele 356. Geistliche Spiele in Ungarn 358. Das geistliche Drama im oströmischen Reich 359.

Internationale Entlehnungen in den geistlichen Spielen 360.

Fünftes Buch.

Ansätze zu einem ernsten weltlichen Drama.

Seite 364—379.

Einleitung 364. Griseldis 365. Die niederländischen 'abele spelen' 367. Esmoreit 369. Gloriant 370. Lanseloet 371. Die Quellen der

'abele spelen' 372. Das Mysterium von der Belagerung von Orleans 373. Das Mysterium von der Zerstörung Trojas 375. Sonstige Darstellungen aus Geschichte und Sage 377.

Sechstes Buch.

Das komische Drama des Mittelalters.

Seite 380—460.

Die Spielleute 381. Einzelvorträge mit dramatischem Charakter 382. Szenen mit dramatischer Wechselrede 384. Jeux partis 386. Mimus und Farce 387. Marionetten 391. Das dramatische Element in den Volksfesten 393. Narrenfeste der Kleriker 394.

Denkmäler des komischen Dramas im 13. und 14. Jahrhundert 395. Das Jeu de la feuillée von Adam de la Hale 396. Robin und Marion von Adam de la Hale 398. Das Spiel vom Blinden und seinem Führer 400. Maître Trubert von Deschamps, das provenzalische Fragment 401. Das englische Interludium de clerico et puella 402. Sonstige Nachrichten aus England; das cornische Fragment 403.

Niederländische Possenspiele 404.

Anfänge des komischen Dramas in Deutschland 407. Neidhartspiele 408. Zusammenhang mit den geistlichen Spielen 409. Das Spiel von den sieben Weibern 410.

Nürnberger Fastnachtsspiele 411. Fastnachtsspiel und Tanz 412. Erweiterung der ursprünglichen Form 415. Überlieferung der Fastnachtsspiele 417. Literarischer Charakter der Fastnachtsspiele 418. Verspottung der Frauen 419. Verspottung der Bauern 420. Ritter, Geistlichkeit, Juden 421. Politische Satire 422. Hans Rosenplüt 423. Hans Folz 424. Sprache und Verskunst 425. Fastnachtsspiele außerhalb Nürnbergs 426. Inszenierung der Spiele außerhalb Nürnbergs 428. Lübecker Fastnachtsspiele 429.

Überlieferung des komischen Dramas in Frankreich 331. Mannigfaltigkeit des komischen Repertoires 435. Konflikte der Darsteller mit den Behörden 436. Die Art der Inszenierung 437. Aufführungen der Narrengesellschaften 438. Aufführungen der Kleriker und Studenten 439. Die Basoches 440. Politische Satire 441. Die Sottien 444. Ludwig XII. und Pierre Gringoire 445. Das Repertoire der Juristengesellschaften 446. Pathelin 447. Schul- und Universitätsspiele 449. Dramatisierte komische Erzählungen 450. Die Farce vom Waschfaß 451. Mystifikationen 452. Marktszenen 453. Die Schilderung der Frauen, Bauern, Soldaten 454. Die Handwerker, der Badin 455. Die Form der Farcen; die komischen Monologe 456.

England. Maispiele 457. Robin Hood 458. Spanien und Italien s. S. 458 Anm.

Rückblick auf die Entwicklung des komischen Dramas 459.

Siebentes Buch.

Die Moralitäten.

Seite 461—490.

Begriff der Moralitäten 461. Allegorien in den Mysterien 462. Allegorische Streitgedichte: Karneval und Fasten 463. Sommer und Winter 464. Die Totentänze 465.

Dichtungen vom Kampf der guten und bösen Seelenkräfte 466. Englische Moralitäten 468. Castle of Perseverance 469. Mankynd; Mind, Will and Understanding 470. Pride of Life 471. Nature 472. Everyman 473. Französische Moralitäten 476. Bien-Avisé, Mal-Avisé; L'homme pécheur u. a. 477. Les enfants de Maintenant 478. Liebesallegorien und politische Allegorien 480. La condamnation des banquets 481. Niederländische Moralitäten 482. Deutsche Moralitäten 484.

Weitere Entwicklung der Moralitäten 486. Umfang und Ausstattung der Moralitäten 487. Die Moralitäten als Lektüre 488. Allegorische Festspiele 489.

Achtes Buch.

Die ersten dramatischen Versuche der Humanisten.

Seite 491—577.

Die Wiederbelebung des klassischen Altertums und der Individualismus 491.

Wiederbelebung des Studiums der Tragödien Senecas 492. Nikolaus Treveth 493. Treveth und der Kardinal Albertini 494. Treveths Tragödienkommentar 495. Die Paduaner Gelehrten 497. Lovato 498. Lovato über die Versmaße in den Tragödien Senecas 499.

Mussato 500. Mussatos Senecastudien 502. Mussato als Politiker und Historiker 503. Die Wahl der dramatischen Form 504. Inhalt von Mussatos Ecerinis 506. Dramatische Technik und Stil der Ecerinis 510. Mussatos Dichterkrönung 512. Guizzardos Kommentar zur Ecerinis 513.

Petrarcas Verhältnis zur tragischen Kunst 514. Petrarca und die 'scenici poetae' 516. Boccaccios Verhältnis zur tragischen Kunst 517. Verbreitung des Studiums der Tragödien Senecas in Italien 518. Die Tragödien Senecas außerhalb Italiens 519.

Lateinische Tragödien nach dem Muster Senecas 520. Loschis Achilleis 521. Corraros Progne 524. Datis Hiempsal 528.

Die Lustspieldichtung der Humanisten 530. Petrarcas Philologia 531. Petrarcas Plautus- und Terenzstudien 532. Die Komödien als Nebenwerke 533. Das 'Columpnarium' 534. Vergerios Paulus 535. Leonardo Brunis Poliscene 541. Albertis Philodoxeos 545. Paveser

Studentenkomödien 548. Mercurinos Hypokrit 549. Ugolino Pisani 550. Die Cauteraria 557. Die Fraudiphila 558. Secco Polentones Ludus ebriorum 560. Carraras Admiranda, Candido Decembrios Aphrodisia 561. Piccolominis Chrisis 562. Rückblick auf die Frührenaissance-Lustspiele 565. Beliebtheit der Frührenaissance-Lustspiele im Norden 566. Gregor von Sanok 567.

Die zwölf neuen Komödien des Plautus 568. Die Humanisten als Ergänzer des Plautus 570. Die Ergänzung der Aulularia durch Codrus 572. Die Ergänzung des Amphitruo durch Hermolaus Barbarus 574.

Ansichten über das antike Bühnenwesen 576. Die Aufführung von Ariostos Isis in Ferrara 577.

Erstes Buch.

Das Fortleben des antiken Dramas im Mittelalter.[1]

Auf keinem andern Gebiete der Literatur bezeichnet das Mittelalter eine so vollständige Unterbrechung der Traditionen des klassischen Altertums, wie auf dem Gebiete des Dramas. Von den griechischen Dramatikern kannte man höchstens die Namen und allenfalls ein paar Anekdoten aus ihrer Lebensgeschichte; von dem ‚uralten Dichter' Menander, ‚der zur Zeit des jüdischen Hohenpriesters Onias lebte', kannte man außerdem noch die Sentenz, welche der Apostel Paulus im ersten Korintherbrief (XV, 33) zitiert.[2] Was die dramatischen Dichtungen der Römer betrifft, so gehören allerdings die sechs Komödien des Terenz zu den Werken des klassischen Altertums, die das ganze Mittelalter hindurch gelesen und studiert wurden. Das Lob des klaren und angemessenen Ausdrucks, der proprietas, die der Virgilerklärer Servius an ihm rühmt, wird im Mittelalter mehrfach wiederholt und hat gewiß dazu beigetragen, ihn als Schulautor zu empfehlen. Als solcher erscheint er seit dem Karolingischen Zeitalter. Der Kommentar des Eugraphius, der im 10. und 11. Jahrhundert häufig abgeschrieben wurde, bot ein bequemes Hilfsmittel, um den rhe-

1) Unter den Schriften, die sich mit diesem Gegenstand beschäftigen, sind vor allem zu erwähnen die von Du Méril, Chassang, Peiper und Cloetta. Als die zuletzt erwähnte Schrift erschien, waren meine Studien zu dem vorliegenden Abschnitte bereits im wesentlichen abgeschlossen.

2) Vgl. die Angaben über die drei Tragiker, sowie über Menander und Philemon in Gualteri Burlaei († 1337) liber de vita et moribus philosophorum ed. Knust, Bibliothek d. literar. Vereins in Stuttgart Nr. 187 und die dort beigebrachten Quellennachweise. Sehr charakteristisch sind auch die Bemerkungen der mittelalterlichen Boethius-Erklärer zu dem Euripideszitat Consol. libr. III prosa 7; der Kommentar z. B., der dem Thomas v. Aquino fälschlich zugeschrieben wird, bezieht die Stelle auf einen römischen Historiker ‚Euripedes Tropius'.

torischen Lehrstoff bei der Lektüre des Terenz einzuüben.[1] Seine Bedeutung als Schulautor war es auch, die dem Sankt Galler Mönch Notker Labeo († 1022) den Gedanken nahe legte, sich an eine Übersetzung der ersten Komödie, der Andria zu wagen. Vor allem aber war Terenz als Lehrer der Lebensweisheit geschätzt; in einer der Einleitungen, die den Handschriften vorangestellt sind, wird ausdrücklich hervorgehoben, man könne in seinen Komödien lernen, was man im Leben zu tun und zu vermeiden habe. Weisheitssprüche aus den Komödien werden oft genug zitiert. Besonders Gerbert, der spätere Papst Silvester II., entlehnt ihnen gern solche Worte, die ‚nicht dichterisch, sondern weise' gesprochen sind, und solchen Stellen hat es der Dichter ohne Zweifel in erster Linie zu verdanken, daß sein Andenken auch in der späteren Epoche der mittelalterlichen Kultur bewahrt blieb, in welcher das ästhetisch-literarische Interesse mehr und mehr hinter anderen wissenschaftlichen Bestrebungen zurücktrat.[2] Noch um das Jahr 1470 wurde Terenz von dem Meister Syrlin an den kunstreich geschnitzten Chorstühlen des Ulmer Münsters in die Reihe der Philosophen neben Ptolemäus, Cicero und Pythagoras gestellt.[3] Doch wurden auch gegen Terenz, wie gegen andere heidnische Schulautoren moralische Bedenken vorgebracht. Es ist nicht unbeachtet geblieben, wieviel Egoismus und Unsittlichkeit unter der milden und klaren Form um so gefährlicher verborgen liegt. Ratherius von Verona († 974) tadelt die Weltleute, die viri urbanae scientiae, die sich an die Terenzische

1) Vgl. Gerstenberg, de Eugraphio, Terentii interprete. Diss. Jena 1886.

2) Über Terenzzitate bei Schriftstellern des 10.—11. Jahrhunderts vgl. Guilelmi Blesensis Alda ed. Lohmeyer S. 11, R. Köpke, Ottonische Studien II, 143, und besonders Manitius im Philologus 52, 546 ff. Über Gerberts Terenzzitate vgl. den Index zur Ausgabe seiner Briefe von Havet, Paris 1889. Über einzelne Spuren des Terenzstudiums im späteren Mittelalter vgl. Herrmann in den Mitteilungen der Gesellschaft für deutsche Erziehungs- und Schulgeschichte III, 3. Eine defloratio Terentii in Douai 533 (13. Jhdt.) u. ö. Allerdings sagt Hugo v. Trimberg im Registrum multorum auctorum (verf. 1280) Z. 279 ff.:

Sallustius et Tullius in usu modernorum
Non sunt et Terentius et plures antiquorum
Qui quamvis docuerint in scientia ethicorum
Non tamen in numero ponuntur metricorum.

Dagegen wird Terenz im Katalog der Klosterneuburger Bibliothek von 1330 neben Virgil, Ovid, Statius, Prudentius, Horaz, Sallust, Persius, Claudianus und Lucanus unter den ‚auctores grammaticales' aufgezählt.

3) Piper, Kunstmythologie I, Weimar 1847, S. 421.

Weisheit halten, daß man durch die Willfährigkeit Freunde und durch die Wahrhaftigkeit Haß erwerbe und verweist sie auf die Moral des Evangeliums. Hrotsvitha hat ihre sechs Legendenkomödien in der ausgesprochenen Absicht verfaßt, die sechs Komödien des unzüchtigen Heiden zu verdrängen. Der Mönch Reinerus von Sankt Laurentius in Lüttich (c. 1180) erzählt von einem Klosterlehrer, der mit seinen Zöglingen Terenz las, obwohl die scenica lectio den schwachen Zuhörern mehr zu schaden als zu nützen pflege. Da sei der Lehrer einstmals erkrankt und habe in diesem Zustand in einer Vision den heiligen Laurentius erblickt, der ihm tadelnd vorhielt, er beschmutze sich mit Possen (quod ludicris sordidaretur), wenn er sich mit den Komödiendichtern abgebe.[1] In dieser Zeit, die den Archipoeta hervorbrachte, darf es uns jedoch auch nicht wundern, wenn wir in den Kreisen der Kleriker eine entschiedene Vorliebe für den Eunuchus, also für die liederlichste aller Terenzischen Komödien finden; die Klagen des verliebten Chaerea (V. 292 ff.) sind sogar damals in Musik gesetzt worden.[2]

Von Plautuslektüre in den Schulen hören wir gar nichts, schon die größere sprachliche Schwierigkeit mußte sich der Verwendung im Unterricht entgegenstellen. Von seinen zwanzig Komödien gerieten die zwölf letzten im Laufe des Mittelalters in Vergessenheit. Ratherius zitiert noch eine dieser Komödien, den Persa, von da ab finden wir aber bis zur Renaissance bei keinem Schriftsteller eine Spur, daß er die letzten Stücke aus eigner Lektüre kannte. Im 11. und 12. Jahrhundert kann indes das Interesse an diesen Stücken noch nicht gänzlich aufgehört haben, denn damals wurden die drei Abschriften angefertigt, denen wir die Erhaltung der zwölf Komödien zu verdanken haben. Etwas deutlicher läßt sich die Spur der acht ersten Komödien bei einzelnen Schriftstellern des 12. und 13. Jahrhunderts nachweisen, und diese Komödien waren es auch, an denen es sich Petrarca und die italienischen Humanisten genügen lassen mußten, bis im Jahre 1427 die zwölf verschollenen Stücke von neuem auftauchten. Wenn Plautus sonst noch genannt wird, so figuriert er meist als Verfasser des Querolus, einer Komödie aus dem

1) Ratherius, ed. Ballerini S. 77; Pez, Thesaurus Bd. IV, T. 3, 85. Über diese und andere derartige Erzählungen vgl. H. v. Eicken, Weltanschauung des Mittelalters (1887) S. 713.

2) Abgedruckt bei Du Méril, Poésis inédites, Paris 1854, S. 294; vgl. Guilelmi Blesensis Alda ed. Lohmeyer S. 12.

3. Jahrhundert n. Chr., die im Mittelalter viel gelesen und fälschlich dem berühmten alten Dichter zugeschrieben wurde.[1]

Von römischen Tragödien haben sich nur die zehn Stücke des Seneca ins Mittelalter hinüber gerettet; doch wurden sie bis zum 14. Jahrhundert nur sehr wenig gelesen. Eine einzige Handschrift ist aus diesem ganzen Zeitraum erhalten. Im 9. und 10. Jahrhundert begegnen wir noch vereinzelten Spuren einer Kenntnis dieser Tragödien,[2] aber wir bemerken von dieser Zeit an auch bei gelehrten Männern, daß ihnen Seneca als tragischer Dichter völlig unbekannt war. Notker in seinem Boethiuskommentar sagt (lib. II, prosa 2), Tragödien seien trauervolle Gedichte, wie sie Sophokles schrieb apud Graecos, es sei ihm aber nicht bewußt, ob es lateinische Tragiker gebe. Johannes Anglicus (13. Jhdt.) weiß überhaupt nur von einer einzigen Tragödie, von der verloren gegangenen Medea des Ovid; seinen eigenen merkwürdigen tragischen Versuch, den wir noch kennen lernen werden, gibt er für das zweite Werk der Gattung aus. Bekannter als die Tragödien selbst waren einzelne sentenziöse Stellen, die in poetische Blumenlesen aufgenommen waren; auf einer solchen Blumenlese beruhen auch die zahlreichen Zitate in dem großen Kompilationswerk des Vincenz von Beauvais, dem Speculum historiale (13. Jhdt.).[3]

Es war also im Grunde genommen bloß Terenz, der den literarisch Gebildeten in jenem Zeitraum den Begriff eines antiken dramatischen Kunstwerks übermittelte. Doch fand bei den mittelalterlichen Lesern des römischen Dichters das eigentlich dramatische Element in seiner Kunst nur wenig Verständnis, da ihnen bei der Lektüre kein richtiges Bild von der antiken Art der theatralischen Verkörperung vorschwebte. Immer mehr setzte sich die Meinung fest, der Hergang bei einer antiken Aufführung

---

1) Über Erwähnungen des Plautus im Mittelalter vgl. Peiper S. 495; Rhein. Museum 32, 516 f.; ferner Lecoy S. 162; Götz, Symbola critica ad priores Plauti fabulas, Leipzig 1877; Gottlieb, über mittelalterliche Bibliotheken, S. 446. Plautus als Schriftsteller zweiten Ranges: Comptes rendus de l'ac. des inscr., 1870, S. 250. Zitate aus den Zwölf Komödien im Thosaurus novus latinitatis aus dem 12. Jahrhundert; vgl. den Index zur Ausg. in den Auctores classici von A. Mai VIII.

2) Vgl. Peiper, Rhein. Museum 32, 536 f.; Forschungen zur deutschen Geschichte 12, 144.

3) Vgl. Leo, Anecdoton Lugdunense in den Commentationes in honorem Bücheleri, Bonn 1873. Eine Aufzählung der Tragödien Senecas in Richard von Fournivals Biblionomia vgl. Delisle, Cabinet des manuscrits II, 532.

sei der gewesen, daß ein einziger Rezitator das ganze Stück mit Rede und Gegenrede vortrug und daß dazu mehrere stumme Darsteller die Empfindungen der einzelnen Personen des Dramas durch Gebärdenspiel ausdrückten. Dieser Irrtum hat sich offenbar aus den Berichten des Livius (VII, 2) und Valerius Maximus (II, 4) über den Begründer des römischen Dramas, den Schauspieler und Dichter Livius Andronicus entwickelt. Danach soll Livius Andronicus wegen Überanstrengung seiner Stimme genötigt gewesen sein, die gesungenen Monologe (Monodien, cantica) durch einen andern vortragen zu lassen, er selber beschränkte sich darauf, den Gesang mit dem entsprechenden Gebärdenspiel zu begleiten, eine Manier, die sich auch weiterhin auf dem römischen Theater erhielt. Ob außerdem auf die mittelalterliche Vorstellung auch noch eine Erinnerung an die Trennung von Wort und Gebärdenspiel bei den Aufführungen der Tragödie und des Pantomimus in der Kaiserzeit einwirkte, muß fraglich erscheinen. Der Zusatz des Livius, daß die dialogischen Partien (diverbia) von den Schauspielern selbst gesprochen wurden, blieb unberücksichtigt; die mittelalterlichen Gelehrten scheinen den Sinn dieses Wortes nicht verstanden zu haben.[1] Jedenfalls herrschte die erwähnte irrige Auffassung schon im 10. Jahrhundert, und von dieser Zeit ab begegnet sie uns sehr häufig, zumal in den biographisch-literarischen Einleitungen zu den Terenzhandschriften.[2] Johannes von Salisbury in einer oft zitierten Stelle (Policraticus I, 8) scheint eine richtigere Einsicht zu verraten; er redet dort von Histrionen, die in den alten Zeiten durch Wort und Gebärdenspiel die Komödien des Menander, Plautus und Terenz dargestellt hätten. Doch blieb er mit seiner Auffassung ohne Einfluß auf die allgemeine Meinung.

Mit diesem Mißverständnis hängt aber noch ein anderes zusammen, das sich an die Person des Calliopius anknüpft, eines Grammatikers vermutlich aus dem 3. oder 4. Jahrhundert unsrer Zeitrechnung, von welchem die gangbare Textrezension der Terenzischen Komödien herrührt. Es scheint, daß zuerst die

1) Osbern von Gloster erklärt das ‚deverbium' als canticum quod ante mortuum canitur. Vgl. Du Méril S. 33.

2) Zuerst in der Vita Oxoniensis. Mehrere mittelalterliche Terenzbiographien sind abgedruckt und ihr gegenseitiges Verhältnis untersucht von Abel (Az ó-és középkori Terentiusbiographiák, Budapest 1887, Publikation d. ungar. Akademie, ein deutscher Auszug aus d. Einleitung philol. Wochenschrift 1888, S. 1000 ff.) und von Sabbadini in den Studi italiani 5, 289 ff.

irrige Auflösung einer Abkürzung den Anlaß gab, ihn nicht für den Rezensenten des Textes, sondern für den Rezitator der Dramen zu halten.[1] Schon der Terenzerklärer Eugraphius (wahrscheinlich 6. Jahrh., spätestens 10. Jahrh.) bemerkt, die Aufforderung zum Beifallklatschen am Schluß der Andria habe der Rezitator Calliopius ausgesprochen.[2] Ebenso wird in einer Handschrift des 11. bezw. 12. Jahrhunderts, einem Kommentar zur ars poetica Calliopius als actor oder recitator und als der dritte Freund des Terenz neben Scipio und Laelius erwähnt, und Konrad von Hirsau weiß von dem Beifallssturm zu erzählen, der sich im Theater erhob, als Calliopius die Sentenz ‚ne quid nimis' vortrug.[3] Nach der Vita Oxoniensis war Calliopius ein berühmter und gelehrter Mann, der den Terenz mit seinem Reichtum und seinem Einfluß unterstützte und seine Komödien im Senat rezitierte.[4] In mehreren Handschriften finden wir eine solche Rezitation bildlich dargestellt. In einem Gehäus, das ganz wie ein Marionettenkasten aussieht, sitzt ein Mann, der durch das beigeschriebene Wort Calliopius bezeichnet ist; er beugt sich mit dem Oberkörper heraus und hält ein Buch in der Hand; vor dem Kasten springen mit abenteuerlichen Gebärden vier buntgekleidete Gesellen herum, spitze Hüte auf den Köpfen und Masken vor den Gesichtern; weiterhin stehen die Zuschauer, würdige Männer in mittelalterlicher Kleidung.[5]

Außerdem haben sich zwar noch in mittelalterlichen Handschriften bildliche Darstellungen von terenzischen Szenen erhalten, die nach antiken Mustern angefertigt sind und die wohl zur Klärung der Vorstellungen über das antike Bühnenwesen hätten

1) Vgl. Jahn, Berichte d. hist.-phil. Kl. der k. sächs. Gesellsch. der Wissensch. 1851, S. 363.

2) Am Schluß der Vita des Terenz in einer Handschrift des 10. bezw. 11. Jahrhunderts (vgl. Terentii comoediae ed. Bruns, Halae 1811, S. 7) heißt es: Illud quoque quod in fine omnium fabularum habetur, verba sunt Caliopii [sic] ejus recitatoris, qui dum fabulam terminasset, elevabat auleam scenae et alloquebatur populam.

3) Scholia Vindobonensia ad Horatii artem poeticam ed. Zechmeister, Viennae 1877, S. 23. Conradi Hirsaugiensis dialogus super auctores ed. Schepß, Würzburg 1889, S. 69. Zur Datierung der Scholien s. u. S. 66.

4) So in den ältesten Handschriften, später findet sich die Lesart ‚in scena'; vgl. d. Abelsche Ausg. S. 37, 10.

5) So in einer Terenzhandschrift aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, (Paris, Arsenal). Nachgebildet bei Lacroix, Sciences et lettres au moyen âge. Paris 1877, S. 534. Ein anderes Calliopiusbild dieser Art ist reproduziert im Magasin pittoresque 1842, S. 169.

beitragen können. Daß dies jedoch nicht der Fall war, zeigt uns der Verfasser der Vita Oxoniensis, dem eine Handschrift mit solchen Bildern vorlag. Der aufgerissene Mund der Maskenköpfe gibt ihm Anlaß zu der Bemerkung, daß nicht ohne Ursache die Terenzbilder mit so großem Mund gezeichnet würden, dadurch solle nämlich die reichlich fließende Beredsamkeit der Komödiendichter angedeutet werden.[1]

Infolge dieser falschen Ansichten brachten es die mittelalterlichen Gelehrten sich nicht zu deutlichem Bewußtsein, wie nahe die Kunstform des Terenz mit den dramatischen Spielen verwandt war, die in Kirchen und Klosterrefektorien vorgeführt wurden. Trotzdem daß die Aufführungen an den Schulfesttagen mitunter einen weltlichen Charakter angenommen haben müssen — von den Pariser Kollegien z. B. wissen wir dies mit Bestimmtheit —, hören wir doch niemals, daß die Lehrer oder Schüler auf die Idee einer Terenzaufführung geraten wären. Selbst nicht die theaterlustigen Mönche von Fleury-sur-Loire, die doch höchstwahrscheinlich in ihrer Bibliothek den Terenzkommentar des Donatus besaßen[2] und durch manche Stellen dieses Kommentars zu einer richtigeren Anschauung des antiken Bühnenwesens hätten hingeleitet werden können. Auch finden wir nur selten die Gattungsnamen des antiken Dramas auf die geistlichen Spiele übertragen, meines Wissens zum erstenmal bei dem Rigaer Prophetenspiel von 1204, das als ludus quem Latini comoediam vocant bezeichnet wird. Noch seltener ist der Fall, daß ein mittelalterlicher Gelehrter sich der mittelalterlichen Form des Dramas erinnerte, wenn er bei Erklärung eines antiken Autors ratlos einer Stelle gegenüberstand, an der von szenischen Dingen die Rede war. Es gibt nur ein Beispiel der Art, in der oben erwähnten Erklärung der ars poetica. Wenn Horaz davon spricht, daß die Begebenheiten auf der Bühne entweder durch Handlung vorgeführt oder bloß erzählt werden könnten (aut agitur res in scenis aut acta refertur), so erinnert der Erklärer daran, daß in dem Gastmahl des Herodes Handlung und Erzählung nebeneinander vorkommen, wie wir sehen werden, eine Stelle,

---

1) Abel S. 37. Erwähnt sei auch noch, daß der Anonymus Neveleti die Fabel des Romulus vom Wolf und der Schauspielermaske umänderte und an die Stelle der Maske ein caput arte superbum setzte. Über die Geschichte dieser Fabel vgl. d. Ausg. des Erasmus Alberus von Braune, Halle 1892, XLI.

2) Vgl. Dziatzko im Rhein. Museum 29, 458.

die auch für die Geschichte des geistlichen Schauspiels von Bedeutung ist.[1]

Indes muß hier wenigstens mit ein paar Worten auf eines der rätselhaftesten Erzeugnisse der mittelalterlichen Lateinpoesie hingewiesen werden, auf das Bruchstück eines Dialogs zwischen einem Spötter (Delusor) und dem alten Terenz.[2] Bloß 64 Verse sind davon erhalten, teils elegische Distichen, teils Hexameter. Wenn man das schlecht überlieferte und schwer verständliche Machwerk betrachtet, so sollte man meinen, es handle sich um eine Art von literarisch-polemischer Prologszene in der Art, wie sie später bei Ben Jonson und seiner Schule beliebt waren. Der Delusor höhnt den alten Dichter und rühmt sich seiner kräftigen blühenden Jugend, Terenz hält ihm entgegen, er solle doch einmal zeigen, was er geleistet habe. Zwar gesteht der Delusor in einem aparte, daß Terenz recht habe, schimpft aber trotzdem weiter; auch Terenz wird immer heftiger und in dem Moment, wo das Bruchstück plötzlich aufhört, sieht es fast so aus, als wollte der Wortstreit in Tätlichkeiten übergehen. Die Entstehungszeit dieses Bruchstücks ist unbekannt, die Handschrift ist spätestens aus dem 11. Jahrhundert. Magnin und Sabbadini haben das Gedicht in das 7. Jahrhundert gesetzt. Jedenfalls können wir es als ein völlig vereinzeltes Beispiel dafür betrachten, daß Terenz in einer Theateratmosphäre erscheint.

Wenn in diesem Gedicht der Delusor dem alten Terenz vorwirft, man könne nicht unterscheiden, ob seine Komödien in Versen oder Prosa abgefaßt seien, so zeigt uns dieser Spott, wie das Verständnis der metrischen Formen, deren sich Terenz bedient, im Lauf der Zeit immer mehr verloren ging. Schon im 4. Jahrhundert hatte Euanthius gemeint, die Jamben des Terenz seien fast wie Prosa,

1) Das nächste mir bekannte Beispiel dieser Art gehört schon in den Anfang des humanistischen Zeitalters. Der freilich noch ganz mittelalterliche Nicole Oresme in seiner Übersetzung von Aristoteles' Ethik (1370) macht zu IV, 25 die Glosse: 'Il entend ici par comedies aucuns jeux comme sont ceulx ou ung homme represente saint Pol, l'autre Judas, l'autre ung hermite et dit chacun son personnage et ont aucuns roules et rimes et aucunesfois en tels jeux l'en dit de laides paroles ou injurieuses et deshonnestes'. Vgl. Roy I, CCX. — Eine ähnliche Bemerkung macht Simon de Hesdin († 1370) zu Valerius Maximus II, 4 (Wien 2544, fol. 76 v.); er sagt, die Heiden hätten theatralische Spiele zu Ehren der Götter veranstaltet ‚aussi quon fait maintenant le jeu du miracle daucun saint'.

2) Herausg. u. a. v. Sabbadini, Nozze Sechi-Grifi 1894, Chambers 2, 326; zuletzt in Winterfelds Hrotsvitha-Ausg. S. XX f.

und Victorinus erwähnt es als eine gangbare Ansicht, daß Terenz und Plautus sich nicht an die metrischen Formen gehalten hätten.[1] Priscian (c. 500) in seiner Abhandlung über die Metra des Terenz hielt es für nötig, die falsche Meinung von der Prosaform der Komödien zu bekämpfen. Gegen diese ‚Lüge' polemisiert dann auch der Verfasser der vita Oxoniensis mit aller philologischen Heftigkeit; er beruft sich auf Priscians Zeugnis sowie darauf, daß Terenz selber sich als Poeta bezeichne; aber seine eignen dürftigen Bemerkungen über den Jambus genügten kaum, um die Irrenden auf den rechten Weg zurückzuführen.

Unter diesen Umständen konnte es um so leichter geschehen, daß allmählich in den Lehrbüchern des Mittelalters in bezug auf die Grundbegriffe des Dramas eine unglaubliche Verwirrung um sich griff. Die Kompendienschreiber pflegten ihre unmittelbaren Vorgänger zu exzerpieren und zu kompilieren, ohne auf die ursprünglichen Quellen zurückzugehen, und so häufte sich Mißverständnis auf Mißverständnis. Einige Hauptpunkte wurden zwar bis in die großen Sammelwerke des 13. Jahrhunderts hinein leidlich richtig festgehalten, so z. B. daß die Tragödie in einem erhabenen, die Komödie mehr in einem alltäglichen Stil gehalten sei, daß die Tragödie große Ereignisse von Königen und Fürsten, die Komödie Angelegenheiten des Privatlebens behandle. Wenn manche nach dem Vorgang Isidors (Origines XVIII, 46) es außerdem noch für eine wesentliche Eigenschaft der Komödie hielten, daß darin Buhlerinnen oder der Jungfernschaft beraubte Mädchen vorkämen, so war das jedenfalls ein Merkmal, das für fast sämtliche überlieferte Komödien zutraf.

Dagegen erscheint ein anderes herkömmliches Merkmal — der traurige Ausgang der Tragödie im Gegensatz zum fröhlichen der Komödie — in einer eigentümlichen neuen Färbung. Wenn man dieser Antithese zustimmen will, dann muß man freilich auch die Konsequenz zugeben, daß die Situation vor der Schlußwendung in der Komödie relativ weniger erfreulich und in der Tragödie relativ weniger traurig sein muß. Daher hat der Grammatiker Euanthius (4. Jahrh. n. Chr.), dessen Abhandlung über die Komödie sehr häufig von den mittelalterlichen Literatoren direkt oder indirekt benutzt wurde, es als einen Hauptunterschied zwischen Komödie und Tragödie bezeichnet, daß in der Komödie der Anfang unruhvoll und erregt, der Schluß ruhig sei, in der

1) Vgl. Donatus ed. Wessner 1, 21 und Keil, Grammatici latini 6, 357 f.; vgl. Sabbadini a. a. O. S. 13 f.

Tragödie umgekehrt (illic prima turbulenta, tranquilla ultima, in tragoedia contrario ordine res aguntur). Im Mittelalter entwickelte sich hieraus die Regel, daß in der Komödie auf einen traurigen Anfang ein fröhlicher Schluß, in der Tragödie dagegen auf einen fröhlichen Anfang ein trauriger Schluß folge; wenn man also, sagt Johannes de Janua († 1298),[1] einem andern etwas Gutes wünschen wolle, so wünsche man ihm einen tragödienhaften Anfang und einen komödienhaften Schluß, tragicum principium et comicum finem, mit anderen Worten, daß alles von Anfang bis zu Ende erfreulich verlaufen möge.

Diese Distinktion gab auch den Anlaß zu einer neuen Etymologie des Wortes Tragödie. Denn daß das Wort von dem Bock, tragos, herstammt, wurde im Mittelalter in der mannigfachsten Weise erklärt, bald weil der Bock eine überaus klägliche Stimme habe (Scholia Vindobonensia S. 27), bald weil die Tragödien von Kriegstaten handelten und die alten Griechen die Gewohnheit gehabt hätten, nach einem Kriege soviel Böcke zu schlachten, als sie Menschen getötet hätten, bald weil es ‚Gedichte von stinkender schnöder Materie' seien; am wunderlichsten ist aber die Erklärung, die der Dante-Erklärer Francesco da Buti vertritt: wie der Bock von vornen mit seinen Hörnern und seinem Bart stattlich anzuschauen sei, von hinten aber garstig und kümmerlich mit nacktem Hinterteil, so beginne auch die Tragödie mit Glück und schließe mit Elend.[2]

Noch wichtiger für die weitere Literaturentwicklung wurde es jedoch, daß sich immer mehr das Bewußtsein von dem dramatischen Charakter verlor, welcher Tragödien und Komödien von den übrigen poetischen Gattungen unterscheidet. Hierzu hat wohl der Umstand mitgewirkt, daß schon im Sprachgebrauch des Altertums die beiden Gattungswörter angewendet wurden, um auch undramatische Schilderungen eines lustigen oder traurigen Ereignisses, sogar auch um ein lustiges oder trauriges Ereignis selber zu bezeichnen. Allerdings ist aus Servius' Virgil-Kommentar in die mittelalterlichen Kompilationen eine Bemerkung über die dramatisehe Posiegattung übergegangen, in welcher nie der Dichter selber spreche, sondern die von ihm eingeführten Personen. Aber da Servius als Beispiele dieser Gattung neben

1) Catholicon s. v. Tragoedia. Dieselbe Auffassung schon im 12. Jahrhundert, vgl. Du Méril, Poésises populaires etc., Paris 1847, S. 73; Gaspary, Gesch. d. ital. Lit. I, 524.

2) Abgedr. Cloetta S. 48.

der Komödie und Tragödie auch die dialogisch gehaltenen Eklogen Virgils anführt,[1] so kamen die mittelalterlichen Theoretiker um so weniger darauf, einen wesentlichen Punkt zu erkennen, nämlich die Darstellung durch verschiedene Schauspieler. Dies mußte ihnen um so mehr entgehen, da sie sich ja die Aufführung einer Komödie wie eine Rezitation vorstellten, eine Vorstellungsart, die sie auch auf die Tragödie übertrugen. Bei Honorius Augustodunensis unterliegt es keinem Zweifel, daß er an einen Einzelvortrag der Tragödie denkt, wenn er den messelesenden Priester mit einem vergleicht, der bei einer Tragödienaufführung einen Kämpfenden durch sein Gebärdenspiel vorstellt. Ebenso stelle der Priester (tragicus noster) den Kampf und den Triumph Christi dem Volke auf dem Theater der Kirche dar, wie er denn durch das Ausstrecken der Hände den Weltheiland am Kreuze versinnliche und dergleichen mehr.[2]

Dazu kommen in den enzyklopädischen Werken noch andere irreführende Behauptungen. Bereits Isidor sagt (VIII, 7), es gebe zwei Gattungen der comici, alte und neue, zu den ersten gehören Plautus und Terenz, zu den letzteren, welche auch ‚satirici' genannt würden, Horaz, Persius, Juvenal, eine Begriffsverwirrung, die wohl zum Teil auf die alte Verwechslung von Satire und Satyrspiel zurückzuführen ist. In Bezug auf die Tragödie mußte wegen des Mangels an Beispielen aus dem Altertum die Einmischung undramatischer Gedichte noch näher liegen. So finden wir in einer Handschrift des 10. Jahrhunderts die Bezeichnung Tragödie auf den Orestes des Dracontius (5. Jahrh.) angewendet,[3] eine im Mittelalter viel gelesene epische Bearbeitung eines Tragödienstoffs. Dieselbe Bezeichnung wird auch auf andere Epen, vor allem auf Lucans Pharsalia übertragen. Honorius

---

1) Eine ähnliche Bemerkung findet sich schon bei Sueton-Diomedes (vgl. Cloetta S. 19). — Erwähnt sei in diesem Zusammenhang auch eine Notiz auf einem Pergamentblatt, das auf die Innenseite des Einbanddeckels zu Cod. lat. Monac. 19475 eingeklebt ist. Hier werden auch biblische Bücher unter die Gattungsbegriffe der Poetik subsumiert: Tria sunt genera stilorum: Exegematicus, dramaticus, mixtus. Exegema[ticus] stilus est ubi poeta solus loquitur, ut in Lucano et in Apocali[psi]. Dramaticus stilus est, ubi poeta nihil, sed introductae loc[untur] personae, ut in Terentio et in canticis canticorum. Mixtus est, ubi poeta cum aliquibus personis introductis sermocina[tur, ut] in Boecio et in dialogo.

2) Migne 172, 568. Der Antipapist Prynne beutet im Histriomastix (London 1633, S. 113) die Stelle in seiner Weise aus.

3) Vgl. Schenkl, Zt. f. österr. Gymn. 18, 85.

Augustodunensis (de animae exilio et patria) schildert die Stadt der Grammatik mit ihren vier Kastellen Tragödie, Komödie, Satire und Ode, als Befehlshaber der Komödie erscheint Terenz, als Befehlshaber der Tragödie Lucanus.[1] Ein Erklärer des Archithrenius unterscheidet vier Arten der Gedichte, das genus delectabile, lamentabile, historicum und philosophicum oder Komödie, Elegie, Satire und Tragödie, als Muster der Tragödie erwähnt er den Anticlaudianus, die Kosmographie des Bernardus Silvester und den Archithrenius.[2] In einem metrischen Traktat des 14. Jahrhunderts wird gesagt, wie es vier Tugenden gebe, so auch vier Arten der Poesie, die Komödie, die sich mit fünferlei Personen beschäftige, mit Greisen, Jünglingen, Sklaven, Frauen und Mägden, wie dies bei Terenz der Fall sei, die Tragödie, die vom Unglück hochgestellter Personen handle, wie Lucanus und Statius, die Satire, die von verschiedenen Lastern und Freveln handle, wie Horaz, Persius, Juvenal, endlich die Elegie, die von Liebessachen handle, wie Ovid.[3] Dementsprechend wird auch in mittelalterlichen Glossen das Wort Tragödie sehr oft als Trauergedicht oder Schlachtgedicht erklärt. Aber auch bei dem Wort Komödie pflegen die Glossen den dramatischen Charakter unbeachtet zu lassen und dieses Wort wird gleichfalls auf undramatische Dichtungen, z. B. auf Episteln Ovids übertragen.[4]

So ist es zu erklären, daß obwohl in dem langen Zeitraum zwischen Altertum und Neuzeit kein einziger wahrhaft großer Dichter sich der dramatischen Kunstform bediente, doch die gewaltigste Dichtung dieser ganzen Epoche als Titel eine dramatische Gattungsbezeichnung trägt. Wenn Dante sein Werk als Komödie bezeichnete, so läßt sich nachweisen, daß er darin in dreifacher Beziehung von der mißverständlichen Auffassung des Mittelalters beeinflußt war. Zunächst konnte er den Titel Komödie überhaupt bloß wählen, weil ihm der dramatische Charakter des Gattungsbegriffes nicht deutlich war. Sodann ging er von der Meinung aus, daß der Gegensatz zwischen traurigem Anfang und fröhlichem Ende eine wesentliche Anforderung der Gattung sei, und daß er dieser Anforderung entspreche, indem er seine Leser von der Hölle durchs Fegefeuer ins Paradies führe. Und endlich glaubte er, die Forderung des niedrigen Stils werde

1) Migne 172, 1243; vgl. Peiper S. 501.
2) Forschungen zur deutschen Geschichte 20, 476.
3) Vgl. Thurot in den Notices et extraits 22 II, S. 418.
4) Peiper a. a. O.

dadurch erfüllt, daß er sich nicht der lateinischen Sprache bediente, sondern der anspruchslosen Vulgärsprache, in der auch die Weiber miteinander reden.[1]

Den eigentümlichsten Ausdruck hat jedoch die mittelalterliche Begriffsverwirrung auf diesem Gebiete in dem Werke des Johannes Anglicus de arte prosaica, metrica et rhythmica (c. 1260) gefunden.[2] Auch für Johannes besteht der Unterschied zwischen Komödie und Tragödie darin, daß die Komödie ein scherzhaftes Gedicht ist, traurig beginnend und mit Freude endend, während die Tragödie, in erhabnem Stile verfaßt, mit Freude beginnt und mit Trauer endet. Für die Komödie stellt er die Regel auf, sie müsse fünf Akte haben und es müßten in ihr fünf Personen auftreten: der Ehemann und seine Frau, der Liebhaber und sein Helfershelfer oder Züchtiger, ferner die Amme der irrenden Frau oder der Sklave des Gatten. Wir hatten schon einen Traktat des 14. Jahrhunderts zu erwähnen, wonach in der Komödie fünferlei Personen: Greise, Jünglinge, Sklaven, Frauen und Mägde auftreten. Diese Bemerkung stammt vermutlich aus derselben Quelle, auf welche auch die Weisheit des Johannes Anglicus zurückgeht. Sehr merkwürdig ist indes die Abweichung, daß bei Johannes der Greis als Gemahl, der Jüngling als Liebhaber der Frau erscheint. Bei Plautus und Terenz kommt nirgends der Fall vor, daß ein betrogener Ehemann die Kosten des Spaßes zahlen muß. Umgekehrt wird im Miles Gloriosus der Ehebrecher gefoppt und verhöhnt und selbst die Buhlerin, die mit ins Komplott gezogen wird, drückt ihren Abscheu vor dem Gesellen aus. Die verbotene Geschlechtsliebe, die von jeher als ein Hauptmotiv der komischen Literatur herhalten mußte, hat in diesen Komödien, den sozialen Verhältnissen entsprechend, eine andere Gestalt angenommen. Wie kam also Johannes Anglicus zu seiner sonderbaren Regel? Der Mimus, der in der römischen Kaiserzeit seine höchste Blüte erreichte, gefiel sich in der Vorführung von Ehebruchsszenen, und wie wir sehen werden, ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß die Aufführung von Mimen sich von den Gauklern des Altertums auf die des Mittelalters verpflanzt hat. Wahrscheinlicher noch ist es, daß Johannes an die mittelalterlichen Deklamationskomödien dachte. In zweien dar-

1) Dante, Opere latine, ed. Giuliani II, 44.

2) Mitteilungen daraus bei Rockinger in den Quellen und Erörterungen zur bayrischen und deutschen Geschichte IX, 503ff., Peiper S. 533, Hauréau in den Notices et extraits 27 II, 81 ff.

unter treten in der Tat fünf Personen auf, die auch in der Überschrift namhaft gemacht werden; eines dieser Stücke, der Babio, behandelt eine Ehebruchsgeschichte. Es wird manchem aufgefallen sein, daß die Ansichten des Johannes Anglicus wenigstens insofern einen Vorzug vor andern mittelalterlichen Theorien zu haben scheinen, als in ihnen der dramatische Charakter der Komödie hervortritt. Johannes beeilt sich indes hinzuzufügen, daß nicht immer in der Komödie die fünf Personen auftreten, weil zuweilen eine scherzhaft erzählte Materie Komödie genannt werde. Als Musterbeispiel führt er eine Geschichte an, von der er erst den Inhalt in Prosa angibt und dann eine Bearbeitung in 24 Hexametern, die in ihrem letzten Teil in Rede und Gegenrede ausläuft, ohne Personenbezeichnung im Text. In einer Zisterne in Frankreich haust der Kobold Guignehocet, der den Leuten weissagt. Ein Bauer fragt, wie viel Kinder er habe. Der Geist antwortet zwei und da der Bauer widerspricht, er habe nicht zwei, sondern vier, da antwortet der Geist, zwei darunter seien nicht vom Bauern, sondern vom Priester. Er will aber die zwei unechten Kinder nicht bezeichnen und fordert den Bauern auf, für alle vier väterlich zu sorgen.[1]

Für die Tragödie weiß Johannes, wie schon bemerkt, nur ein Beispiel: die verloren gegangene Medea des Ovid. Das Beispiel, das er selber mitteilt, ist wieder ein erzählendes Gedicht in 126 Hexametern mit vorausgeschickter prosaischer Inhaltsangabe. In einer Burg werden sechzig Soldaten belagert, je dreißig darunter haben eine Wäscherin zu ihrer Verfügung, die ihnen außer der Wäsche auch noch andere Liebesdienste besorgt. Nun liebt aber die eine der beiden Wäscherinnen einen Soldaten aus der Abteilung ihrer Kollegin, diese bemerkt den Eingriff in ihre Rechte und es entsteht zwischen beiden eine Prügelei. Als sie aber eines Nachts das treulose Paar beisammen findet, tötet sie beide mit einem Schwerte und damit ihre Schandtat nicht enthüllt werden könne, öffnet sie heimlich die Burg und läßt die Feinde ein, die nun alle Soldaten der Besatzung niedermachen, unter anderen auch einen Bruder des rachedurstigen Waschweibs. Diese Tragödie hat, wie Johannes hinzufügt, folgende Eigentümlichkeiten: sie ist in einem ernsten und

1) Dieselbe Geschichte bei Jacob von Vitry (Examples from the sermones vulgares ed. Crane, London 1890, S. 229), woselbst noch weitere Belege; vgl. ferner Hauréau S. 83.

würdigen Stil gehalten, sie berichtet von schimpflichen und verbrecherischen Dingen, sie beginnt mit Freude und endigt mit Tränen. Auffallend ist es jedoch, daß Johannes Anglicus die Helden seiner Tragödie nicht im Kreise der Könige und Fürsten gesucht hat.

In dieses Gewirre halbwahrer und falscher Ansichten kam auch dann keine größere Klarheit, als im 13. Jahrhundert die Schriften des Aristoteles sich mehr und mehr über das Abendland verbreiteten und das wissenschaftliche Leben neu befruchteten. Bekanntlich hat der wiedererstandene Aristoteles wesentlich dazu beigetragen, daß sich allenthalben eine Wendung vom literarischen zum rein philosophischen Studium vollzog und daraus ist es auch mit zu erklären, daß unter den Werken des höchsten Meisters weltlicher Weisheit gerade die Poetik so wenig Beachtung fand. Freilich hat auch gerade dieses Werk auf dem Umweg durch die arabische Literatur eine so wunderliche Umgestaltung und Entstellung erfahren, daß die Gelehrten des Abendlandes wenig damit anfangen konnten. Averroes († 1198), der in seiner arabischen Paraphrase der Poetik mit so klarem und sicherem Blick in die Darlegung der allgemeinen Begriffe eindringt, steht ziemlich ratlos da, wenn Aristoteles die einzelnen Dichtgattungen und ihre Vertreter in der griechischen Literatur bespricht, am ratlosesten natürlich gegenüber der großen Hauptmasse des aristotelischen Werks, die vom Drama handelt. Während er sonst zur Erklärung allgemeiner Sätze Analogien aus der arabischen Literatur scharfsinnig hervorsucht, fehlen ihm für das Verständnis des Dramas alle Anhaltspunkte, im wesentlichen ist ihm die Tragödie die Kunst des Lobes und die Komödie die Kunst des Tadels. Die Tragödie soll zur Tugend anspornen, indem sie Beispiele der Tugend darstellt und uns traurige und schmerzliche Begebenheiten vorführt, von denen der Untugendhafte heimgesucht wird. Mehrere solche Begebenheiten seien im alten Testament enthalten, so die Geschichte Josephs und seiner Brüder. Für die tragischen Begebenheiten unter nahen Angehörigen, die bei Aristoteles eine so bedeutsame Rolle spielen, dient ihm die Opferung Isaaks als Beispiel.[1]

1) Am Schluß sagt er: Haec est summa quam amplexus est intellectus noster de his, quorum mentionem fecit Aristoteles. Übrigens vermißt er schon in seiner Vorlage die Komödie, die ars reprehensionis sive vituperandi. Vgl. zum Obigen die Ausg. der lateinischen Übersetzung des Mantino (16. Jhdt.) v. Heidenhain, Jahrbücher für Philologie und Pädagogik, Suppl.-Bd. 17, S. 359, Z. 19; S. 367, Z. 40; S. 369, Z. 25.

Dies Werk nun wurde von Hermannus Alemannus in Toledo i. J. 1267 aus dem Arabischen ins Lateinische übersetzt.[1] Die Arbeit bereitete ihm, wie er selber gesteht, unsägliche Mühe, trotzdem daß er vorher schon eine Übersetzung der Rhetorik angefertigt hatte. Offenbar rechnete er dabei nicht auf Leser, die aus Neigung zur Dichtkunst das Werk in die Hand nähmen, es war vielmehr für die Aristotelesverehrer bestimmt, die etwa der Vollständigkeit wegen auch dieses Erzeugnis des Philosophen kennen zu lernen begehrten.[2] Er erkennt ganz richtig, wie sehr der Sinn durch den arabischen Standpunkt des Bearbeiters verdunkelt worden sei, und empfiehlt dem Leser, sich mit Hilfe der Poetik des Horaz über den Inhalt zu orientieren. Nach dem allen ist es nicht zu verwundern, daß nur wenige Handschriften des Hermannus Alemannus auf uns gekommen sind. Von einem Einfluß seiner Arbeit auf die schulmäßige Erklärung der dramatischen Grundbegriffe habe ich nirgends eine Spur gefunden, vielmehr ging alles fröhlich in den ausgetretenen Geleisen weiter fort.

* * *

Offenbar ist es eine Folge der geschilderten unklaren Vorstellungen über Wesen und Form des antiken Dramas, wenn der Einfluß des Terenz auf die mittelalterlich-lateinische Dichtung mit dem andrer Schulautoren nicht entfernt zu vergleichen ist. Den Kunststil Virgils und Ovids haben die gelehrten Poeten oft genug nachgebildet, von einer Nachbildung des Terenz könnte man höchstens in einem, völlig vereinzelt dastehenden Falle reden.

Hrotsvitha, die Nonne von Gandersheim (10. Jahrh.), hatte sich bereits als epische Dichterin versucht und mehrere Legenden in lateinischen Hexametern, zu einem Buche vereinigt, dem wohlwollenden Urteil weiser Männer vorgelegt, als sie das Wagnis unternahm, diesem ersten Buche ein zweites, in dramatischer Form verfaßtes (dramatica serie contextus) folgen zu lassen. In

1) Mitteilungen daraus bei Jourdain, Recherches critiques sur l'âge et l'origine des traductions latines d'Aristote, Paris 1843. Außerdem ist für das folgende die Pariser Handschrift 16673 benutzt.

2) Gaudeant se cum hac [translatione] adeptos loici negocii Aristotelis complementum. Ebenso ist ja auch die Ästhetik der Wolfschen Schule zunächst als complementum loici negocii entstanden. Tadelnde Äußerungen Roger Bacons über diese Poetikbearbeitung bei Jourdain S. 143, 384; im übrigen ist über ihre Schicksale das Bonner Universitätsprogramm von Elter, 1899, S. 28 ff. zu vergleichen.

der Vorrede zu diesem Buche gibt sie uns einen neuen Beweis, wie eifrig damals die Terenzlektüre getrieben wurde;[1] sie sagt, es gebe viele, denen die Eitelkeit der heidnischen Bücher lieber sei, als die Nützlichkeit der heiligen Bücher; auch gebe es Leute, die im übrigen dem Studium der heiligen Bücher obliegen und obwohl sie alles andere Heidnische verachten, doch den Terenz gerne lesen und durch die schändlichen Dinge in seinen Werken befleckt werden. Indes bestätigt sie, daß der vielgelesene Dichter auf die poetische Produktion keinen Einfluß ausübte; ‚während andere ihn lesen' — sagt sie — ‚will ich ihn nachahmen; in derselben Dichtart, in welcher sonst die schimpflichen Handlungen unzüchtiger Frauen vorgetragen werden, will ich die Keuschheit heiliger Jungfrauen feiern.' Ihre Ansicht vom Wesen der Komödie muß sie sich nach einem Theoretiker gebildet haben, welcher, wie Isidor, die unzüchtigen Liebeshändel als zum Wesen der Gattung gehörig betrachtete. sie sagt, sie sei oft mit Schamröte übergossen gewesen, wenn sie, gezwungen durch die gewählte Kunstform (hujusmodi specie dictationis cogente) den abscheulichen Wahnsinn unerlaubter Liebe habe darstellen müssen. Dies trifft in der Tat für die Mehrzahl ihrer Komödien zu. Es sind ihrer sechs — denn auch hinsichtlich der Zahl will sie einen Anti-Terenz darbieten —; zwei darunter behandeln die Bekehrung gefallener Mädchen, zwei andere stellen dar, wie die begehrliche Liebe an der Standhaftigkeit heiliger Jungfrauen scheitert. Hrotsvitha kann sich aber gegenüber den gewagten Situationen ihrer Stücke mit Recht in dem Gedanken trösten, je größer die Versuchung, um so schöner sei der endliche Triumph der Guten. Hin und wieder zeigt sie sich bestrebt, sich im sprachlichen Ausdruck an Terenz anzuschließen, doch weist sie jeden Vergleich ihres Stils mit dem Terenzischen bescheiden zurück. Das charakteristische Merkmal des dramatischen Stils, den sie dem heroischen Vermaß ihrer früheren Dichtungen entgegensetzt, besteht für sie offenbar in dem Wechsel von Rede und Gegenrede, ohne jede Beimischung erzählender Bestandteile; wenn sie die Prosaform wählte, so glaubte sie ohne Zweifel auch darin dem Beispiel des Terenz zu folgen. Daß die Komödien des Terenz für die Aufführung bestimmt waren und wie es bei einer solchen Aufführung herging, davon wußte sie natürlich nichts, sie hat deshalb auch die Grenzen

1) Über ein weiteres Beispiel der Terenzlektüre in den Frauenklöstern vgl. Dümmler i. d. Zeitschrift f. deutsches Altert. 19, 467.

unbeachtet gelassen, die sich ihr Vorgänger in bezug auf Ort und Zeit auferlegte; wenn sie über Länderstrecken und Zeiträume hinwegsetzt in einer Weise, welche die Verkörperung ihrer Stücke auf einer Bühne nach antiker Art unmöglich machen würde, so empfand sie das gewiß nicht als eine Abweichung von den Regeln der Terenzischen Komödie.

Man sieht also, daß Hrotsvitha in ihrer Auffassung des Terenz und des antiken Lustspiels völlig auf dem Boden ihrer Zeit steht, daß sie sich aber auch vollkommen bewußt ist, durch ihren Versuch einer Nachahmung aus den Traditionen der Gelehrtenpoesie herauszutreten. Und ohne Zweifel war ihr Entschluß durch eine natürliche dramatische Begabung mit veranlaßt. Besser als die Dramatiker des späteren Mittelalters versteht sie es, aus der überlieferten Begebenheit die Hauptmomente herauszugreifen. Ihr Dialog ist oft überraschend lebendig und schlagfertig, mit großem Geschick bringt sie es zuwege, daß die vorwärtsschreitende Handlung in dem Dialog restlos aufgeht. Auch ein natürliches Talent zur Menschendarstellung dürfen wir voraussetzen, obgleich ihr zur Ausbildung dieses Talents alle Bedingungen fehlten. Aber die volle Wirkung tritt erst ein, wenn wir uns bei der Lektüre die Gestalt der frommen Dichterin vergegenwärtigen, die in der Klosterzelle still vergnügt an ihrem Werke schuf und sich bei dem Gedanken beruhigte, wenn es andern nicht gefalle, so habe sie doch selber Freude daran. Alsdann stören uns auch die Stellen durchaus nicht, wo die Weltunerfahrenheit der Klosterfrau hervortritt oder wo sich Unbeholfenheit in der Handhabung der ungewohnten Form offenbart oder wo sie die Gelegenheit ergreift, uns etwas aus ihrer Gelehrsamkeit in den sieben freien Künsten mitzuteilen. Das alles bildet mit den gelungenen Stellen einen sehr anmutigen Kontrast und erhöht die liebenswürdige Wirkung des Ganzen.

Ihre Komödien wurden seit ihrer Veröffentlichung durch Konrad Celtes (1501) oft genug besprochen und nach Gebühr gepriesen; gerade der eigentümliche Reiz, der in ihrer völlig vereinsamten literaturgeschichtlichen Stellung begründet ist, hat viele zu ihr hingezogen. Für uns, die wir eine Übersicht über die Hauptströmungen der dramatischen Literatur des Mittelalters geben wollen, würde sich eine genauere Betrachtung der Komödien Hrotsvithas nicht verlohnen. Eine einzige Handschrift hat sich von ihnen erhalten, sie werden von keinem mittelalterlichen Schriftsteller nur mit einer Silbe erwähnt, auch eine Verbreitung

durch szenische Darstellung ist gewiß nicht anzunehmen.[1] Hrotsvithas Dramen sind zugleich gelehrte Lesedramen und geistliche Dramen; wir werden sehen, daß beide Richtungen sich weiter entwickelten, aber ohne allen Zusammenhang mit Hrotsvithas Vorgang und auf völlig anderen Bahnen.

* * *

Erst zwei Jahrhunderte nach Hrotsvitha begegnet uns ein neues Beispiel, daß die dramatische Literatur des Altertums zu einem selbständigen dichterischen Versuch anregte, doch suchte diesmal der Dichter seine Vorbilder nicht in den Lustspielen des Terenz, sondern in zwei Dichtungen aus der späteren Kaiserzeit. Die eine dieser Dichtungen ist der Querolus, jene Fortsetzung der plautinischen Aulularia, die, wie wir sahen, im Mittelalter für ein Werk des Plautus gehalten wurde. Der Titelheld ist ein Sohn des Geizhalses Euclio, der in der Aulularia die Hauptrolle spielt. Euclio war in ferne Lande gereist und hatte seinen Goldtopf unter dem Schutz des Hausgeistes gelassen, der gleichfalls aus der Aulularia bekannt ist. In der Fremde ist er gestorben, sein Sohn weiß nicht, welchen Schatz er in seiner Wohnstätte birgt. Er ist, wie schon sein Name verrät, mit nichts zufrieden, über alles hat er zu klagen und zu nörgeln. Sein Charakter wird gleich zu Beginn des Stückes sehr hübsch entwickelt im Gespräch mit dem Hausgeist, der ihn scharf ins Verhör nimmt und ihm nachweist, daß er selber noch lange nicht so vollkommen ist, um über die andern so schonungslos aburteilen zu können. Wie das ganze Stück, so enthält vor allem diese Szene manche Bemerkungen, die den Verfasser als fein gebildeten Mann und scharfsinnigen Beobachter des Lebens zeigen, der indes weniger auf das große Theaterpublikum als auf einen kleinen erlesenen Kreis wirken wollte. Mit der folgenden Intrigue steht die ganze Szene und die breit ausgeführte Charakterschilderung des Querolus in keinem Zusammenhang: es wird dargestellt, wie ein Betrüger mit einem Helfershelfer den Goldtopf aus dem Hause entwendet, aber in

1) Vgl. u. a. Barack in seiner Ausg. der Werke der Hrotsvitha. Nürnberg 1858, S. XXXIX. Über die Handschrift, aus der übrigens im 12. Jahrhundert zwei Stücke abgeschrieben wurden, vgl. die Einl. zu den Ausg. v. Winterfeld (Berl. 1902) und Strecker (Leipzig 1906). In Paris wurde neuerdings ein merkwürdiger Versuch angestellt, die Dramen Hrotsvithas auf dem Marionettentheater einzubürgern. Vgl. Anatole France, La vie littéraire; 3me série, Paris 1891, S. 210 ff.

dem Glauben, der Topf sei nicht der richtige, ihn wieder zum Fenster hineinwirft, wobei er zerspringt und Querolus sich auf einmal im Besitz großer Reichtümer befindet.

Außer dem Querolus hat es wahrscheinlich noch ein spätrömisches Drama gegeben, in welchem die Handlung des plautinischen Amphitruo selbständig umgebildet war. Der Dichter Sedulius (5. Jahrh.) begründet sein Unternehmen eines Gedichts vom Leben Jesu mit dem Hinweis auf die Heiden, welche bald in tragischen Wortschwall, bald mit Vorführung des lächerlichen Geta die schändlichen Begebenheiten der alten Zeit darstellten.[1] Dieser Hinweis scheint sich auf ein komisches Gedicht über eine Begebenheit aus der alten Zeit zu beziehen, ein Gedicht, in welchem eine lustige Person auftrat, die den aus Terenz bekannten Sklavennamen Geta führte. Nun besitzen wir von demselben mittelalterlichen Dichter, von welchem die Umarbeitung des Querolus herrührt, ein ähnliches Gedicht, das die von Plautus im Amphitruo dramatisierten Liebesabenteuer Jupiters in veränderter Fassung darstellt; der Hauptträger des komischen Elements ist hier der philosophierende Sklave Geta, der dem Sosia des Plautus entspricht. Daß Sedulius sein Lobgedicht auf Christus mit einem verächtlichen Seitenblick auf ein derartiges Werk begonnen habe, ist sehr wohl möglich; man weiß ja, wie oft die Liebesabenteuer Jupiters in der christlichen Polemik herhalten mußten. Wir werden daher durch die Anspielung des Sedulius einerseits und das Beispiel des Querolus und seiner mittelalterlichen Umarbeitung andrerseits zu der Vermutung geführt, daß auch dem mittelalterlichen Amphitruo ein Drama der späteren Kaiserzeit zugrunde liegt, welches die Situation des plautinischen Stücks mit Rücksicht auf die Erheiterung eines philosophisch gebildeten Hörerkreises vorführte, in ähnlicher Weise, wie dies mit der Aulularia ohne Zweifel geschehen ist.

Von diesem mittelalterlichen Dichter wissen wir nichts weiter als seinen Namen Vitalis nnd daß er spätestens um die Mitte des 12. Jahrhunderts dichtete. Wie weit wir von hier aus seine Lebenszeit zurück datieren dürfen, ist eine offene Frage; Peiper (S. 511) möchte ihn in das 9. Jahrhundert versetzen und mit einem Mimen Vitalis identifizieren, dessen Epi-

1) Auf die Stelle des Sedulius hat zuerst Du Méril hingewiesen; die richtigen Konsequenzen hat zuerst Müllenbach S. 28 daraus gezogen (s. u. S. 24). Den unzweifelhaften Sinn der Worte des Sedulius mußte ich für die obige Darstellung zusammengedrängt wiedergeben.

taphium sich in einer Handschrift aus jener Zeit vorfindet. Es ist das sehr unwahrscheinlich, weil alsdann zwischen der Abfassung und den ersten Spuren der literarischen Wirkung volle drei Jahrhunderte liegen müßten. Erst seit dem 12. Jahrhundert finden wir Handschriften, sowie zahlreiche Zitate und Lobeserhebungen, welche die Beliebtheit des Dichters bezeugen, und daß er selber damals lebte und wirkte, dafür sprechen noch verschiedene Gründe, die sich aus der Betrachtung seiner Gedichte ergeben werden. Was seine Heimat betrifft, so enthalten seit dem 13. Jahrhundert mehrere Handschriften die Angabe, er sei ein Franzose aus Blois gewesen, eine Angabe, deren Richtigkeit wir nicht anzuzweifeln brauchen, und zwar um so weniger, da wir in der nämlichen Gegend Dichtungen in einer ähnlichen Manier im 12. Jahrhundert auch sonst noch nachweisen können.

Jedenfalls entstand zuerst seine Bearbeitung des Geta.[1] Nur zaghaft übergibt er sein Werk dem Leser. In den einleitenden Worten ergeht er sich in Klagen, wie wir sie auch bei manchen andern Dichtern der Zeit finden: daß die herrschende Interesselosigkeit in literarischen Dingen und die Sucht nach Geldgewinn die Poesie nicht aufkommen ließen. Ähnlich wie der Dichter der Vita des Pilatus[2] will er in Anbetracht dieser wenig ermutigenden Zustände seinen Namen verschweigen. Dann springt er aber doch frischweg zu seinem Gegenstand über und erzählt in 536 Hexametern und Pentametern die tolle Verwechslungsgeschichte.

Wie bei Plautus, so benutzt auch hier Jupiter die Abwesenheit des Amphitruo, um dessen Gestalt anzunehmen und so Alkmene zu täuschen, Merkur begleitet ihn in der Gestalt von Amphitruos Diener Geta. Doch erscheint Amphitruo hier nicht als König und Heerführer; er hat vielmehr den häuslichen Herd verlassen, um in Athen philosophische Studien zu treiben. Als er eben mit Geta zurückerwartet wird, schickt ihm Alkmene den faulen Diener Birria an den Hafen entgegen. Dieser macht sich widerwillig auf den Weg; Jupiter und Merkur nehmen den günstigen Zeitpunkt wahr und treten in veränderter Gestalt ins Haus ein; Jupiter wird von der arglosen Alkmene in ihrem Gemach freundlich bewillkommt, während Merkur als Geta das Amt des Torwächters versieht.

---

1) Über die Handschriften und Ausgaben vgl. Cloetta S. 69.
2) ed. Du Méril, Poésis populaires etc., Paris 1847, S. 343.

Unterdes nähert sich Birria dem Meeresstrande und sieht von weitem, wie ihm Geta, schwer mit Büchern bepackt, entgegenkommt. Er fürchtet, daß Geta ihm die Last aufbürden werde und flüchtet deshalb in eine Höhle, doch Geta, der ihn noch rechtzeitig bemerkt hat, treibt ihn durch Steinwürfe heraus und zwingt ihm den Bücherpack auf die Schultern. Alsdann will er nach Hause, findet aber am Tor einen zweiten Geta, der ihn nicht einlassen will. Diese Szene bildet den eigentlichen Mittelpunkt des Stücks, Merkur will sich trotz allen Bitten vor Getas Augen nicht zeigen; er schildert jedoch sich selber als ein Scheusal mit struppigem Haupt, dickem Wanst und krummen Beinen. Auch ist er aufs genaueste über Getas Liebschaften und Diebesstreiche unterrichtet und dieser, aufs höchste verdutzt, verwertet die Weisheit, die er von seinem philosophischen Herrn aufgeschnappt hat, um in höchst ergötzlicher Weise über sein eigenes Ich und Nicht-Ich zu philosophieren. Mit dieser Szene ist offenbar das Interesse des Verfassers an seiner eigenen Arbeit erschöpft. Geta eilt Amphitruo und Birria entgegen, Birria kann aus seinem Gerede nicht klug werden und preist sich glücklich, daß er nicht von der Dialektik angekränkelt ist; Amphitruo schöpft Verdacht, ein Ehebrecher sei in sein Haus eingeschlichen. — Unterdessen haben Jupiter und Merkur sich entfernt; als Amphitruo mit den beiden Dienern eindringt, gibt es natürlich Mißverständnisse, er prügelt seine Frau, beruhigt sich aber schließlich bei der Annahme, das Alkmene wohl nur geträumt habe, wenn sie ihn vorher schon einmal empfangen zu haben glaubte.

Früher meinte man, alles das, wodurch sich dieses Gedicht von dem Lustspiel des Plautus unterscheidet, sei dem Vitalis zuzuschreiben, vor allem die philosophische Satire und dementsprechend die Umwandlung des Sosia in einen gebildeten Hausknecht. Sodann die Einführung der zweiten komischen Figur, des dummen, faulen und gefräßigen Birria, der sich zu Geta ähnlich verhält wie Pierrot zu Harlekin. Aber obgleich das alles in den Hauptzügen aus dem vorauszusetzenden spätrömischen Geta stammen wird, so hat doch Vitalis manches von seiner eigenen Erfindung hinzugefügt, vor allem hat er die gelehrten Betrachtungen Getas zu Anspielungen auf die Schulphilosophie seiner Zeit benutzt. Wenn er z. B. seinen Geta sagen läßt

Omne quod est unum est, sed non sum qui loquor unus;
Ergo nihil Geta est, nec nihil esse potest,

so parodiert er damit ein Argument, das die Nominalisten gegen ihre realistischen Gegner mit Vorliebe anwendeten; eine ähnliche Anspielung findet man auch in den Worten

Sed logici memorant quod est vox una duorum.[1]

Abgesehen davon ist aber doch die wichtigste Änderung, daß Vitalis die dramatische Vorlage in Erzählung umsetzte. Für die Behandlung des Hexameters und Pentameters scheint Ovid sein Muster gewesen zu sein; manche glückliche Wendungen verraten ein richtiges Gefühl für den melodischen Reiz dieses Versmaßes.

Die zaghaften Begleitworte, mit denen er sein frisch hingeworfenes Werk in die Öffentlichkeit hinausschickte, fanden eine Widerlegung, die auf den Dichter nur ermutigend wirken konnte. Sein Geta hat sich über Frankreich und über das ganze Abendland verbreitet, es sind bis jetzt über 40 Handschriften nachgewiesen worden.[2] Auch in den Schulunterricht drang der Geta ein, geflügelte Worte daraus begegnen uns häufig in mittelalterlichen Sammlungen von Denksprüchlein, und zahlreiche Anspielungen beweisen, daß der dummpfiffige Geta und der faule Birria Figuren waren, die ähnlich wie Falstaff oder Sancho Pansa jedem literarisch Gebildeten leibhaftig vor Augen standen.

Es ist sonach nicht zu verwundern, daß Vitalis sich nun auch an eine Bearbeitung des Querolus in elegischen Distichen wagte. Gleich die ersten Worte zeigen ein gesteigertes Selbstgefühl. Das Werk des Plautus — denn diesen hielt er natürlich in beiden Fällen für den Verfasser seiner Vorlage — habe er sich durch seine Umdichtung zu eigen gemacht, er habe die altersschwachen Komödien seines Vorgängers verkürzt und verjüngt. Und jetzt macht er auch aus seinem Namen kein Hehl. Indes bekommen wir hier, wo wir ihn mit seinem Vorgänger vergleichen können, von seiner eigenen geistigen Arbeit keinen sonderlich vorteilhaften Begriff, was uns um so mehr veranlassen muß, auch für den Geta das Hauptverdienst auf Rechnung der verloren gegangenen Dichtung zu setzen. Vitalis selber hebt in

1) Vgl. Bozon, de Vitali Blesensi, Rothomagi 1880, S. 93, 96.

2) Zu den bisher nachgewiesenen (vgl. Müllenbach und Cloetta a. a. O., Vogt, Anzeiger für deutsches Altertum etc. 17, 10, Hauréau, Journal des Savants 1886, 422), kommen noch zwei Handschriften der Krakauer Universitätsbibliothek (2035 und 2115) sowie eine der Petersburger kaiserlichen Bibliothek (vgl. Brückner in d. Abh. d. philol. Abt. d. Krakauer Akad. d. Wissensch. Ser. II. Vol. I. S. 321).

der Einleitung hervor, daß er mehreren Personen neue Namen erteilt habe, weil die des Originals in das elegische Versmaß nicht paßten. Den Namen Sardanapalus, den im Original der eine Helfershelfer des Betrügers Mandrogerus führt, kürzt er in ‚Sardana' ab und legt ihn den Hauptbetrüger bei, die Helfershelfer heißen bei ihm Clinias und Gnatho. Letzterer Name stammt aus dem Eunuchus des Terenz, beiläufig bemerkt, die einzige Spur, die mir aufgefallen ist, daß Vitalis außer seinen Vorlagen etwas von der komischen Literatur des Altertums kannte, wenn man nicht etwa annehmen will, daß er diese Figur aus einer gelegentlichen Erwähnung bei einem andern römischen Schriftsteller, etwa aus Ciceros Buch von der Freundschaft kannte. Sodann entschuldigt er sich noch wegen der hochtrabenden Worte über das Schicksal und die Gestirne, die in der Rolle des Sardana vorkommen und die eigentlich mit dem Stil der Komödie — wie man im Mittelalter das Wort definierte — nicht in Einklang ständen. Sonst haben seine Änderungen nicht viel zu besagen; da er sich an die Gesetze der Bühne nicht zu binden braucht, führt er uns in seiner Darstellung auf den Schauplatz der Vorgeschichte an das Sterbebett des Vaters; manche wirksame Einzelheiten, namentlich im Gespräche zwischen dem Lar und Querolus, läßt es sich entgehen. Seine Arbeit fand auch bei weitem nicht den Beifall, wie der Geta, wir wissen nur von drei Handschriften, und Zitate finden sich in der Literatur jener Zeit nur selten.[1]

Dafür war die Wirkung des Geta um so größer. Denn nicht nur wurde er, wie bereits bemerkt, viel gelesen und zitiert, wir können es wohl auch dem Einfluß dieses Vorbildes zuschreiben, wenn wir in der lateinischen Literatur der Zeit noch auf mehrere ähnliche Werke stoßen, die man passend als Elegienkomödien bezeichnet hat. Und zwar glaube ich, daß die meisten derartigen Poesien unter dem Einfluß der literarischen Richtung stehen, die für die Heimatsgegend des Vitalis charakteristisch ist. Der geistige Mittelpunkt dieser Gegend war die Schule von Orleans, die um das Jahr 1200 vor allen Dingen poetische und stilistische Studien pflegte, im Gegensatz zur Schule von Paris, wo die Philosophie vorherrschte. Es ist bekannt, wie die Pariser Richtung im Laufe des 13. Jahrhunderts mehr und mehr im ganzen Abendlande die Oberhand gewann und wie das Interesse an der

1) Vgl. die neueste Ausg. von Müllenbach, Comoediae elegiacae fasc. I, Bonn 1885.

scholastischen Philosophie im Laufe dieser Zeit alle anderen geistigen Interessen in den Hintergrund drängte. Der Antagonismus zwischen Orleans und Paris wird uns anschaulich und ergötzlich in einem Gedichte vorgeführt, das eben um die Wende des Jahrhunderts entstand, in der Bataille des sept arts von Henri d'Andeli.[1] Paris zieht gegen Orleans zu Felde, auf Seiten von Paris kämpfen Aristoteles und die Philosophen, auf Seiten von Orleans die Dichter, unter anderen auch Terenz (v. 211). Aber die Gefahr, die der Literatur von Seiten des einseitig betriebenen philosophischen Studiums drohte, wurde bereits mehrere Jahrzehnte früher erkannt. Schon Johann von Salisbury († als Bischof von Chartres 1180) warnt in seinem Metalogicus vor der Überschätzung der Dialektik; auch für den Geta des Vitalis dürfen wir in bezug auf Wahl und Behandlung des Stoffes wohl einen Einfluß der Tendenzen annehmen, die von Orleans ausgingen. Wenn Geta klagt:

Cum didicit Geta logicam, tunc desiit esse,
Quaeque boves alios, me facit esse nihil

oder wenn Birria spöttisch bemerkt, die Dialektik könne aus einem Dummen einen Verrückten machen,

Insanire facit stultum dialectica quemvis,

so erinnert das an die Klage des Johann von Salisbury, die Dialektik eines Unwissenden sei wie das Schwert des Herkules in der Hand eines Pygmäen. Und in den später zu besprechenden Elegienkomödien stoßen wir auf ganz unverkennbare Seitenhiebe gegen die scholastische Bildung. So wird der dumme Hahnrei Babio als ein Mensch geschildert, der über dem Studium der Logik das Studium der Grammatik vernachlässigt, er sagt, als seine Gäste eintreten:

Intremus, sedite; male dixi, dico sedete,
Erro per insolitum grammatizare volens.
Nosco tamen logicam; bene praemeditando probabo
Quod Socrates Socrates et quod homo sit homo.

In der Alda wird geschildert, wie der ruppige Spurius sich mit seiner angebeteten Spurca zur Ruhe begibt, die Bettdecke reicht nicht für zwei aus

abscondit tegmen breve particulariter ambos,

wohl ein Hinweis auf das logische Sprüchlein

asserit i negat o, sed particulariter ambo,

1) Mit einer lehrreichen Einleitung herausg. v. Héron, Rouen 1881.

das alsdann freilich schon vor Petrus Hispanus im Schwange gewesen sein müßte. Noch deutlicher tritt dieser Spott in einem andern elegischen Gedicht des Mittelalters, im Raparius hervor[1] (Germ. VII, 43 ff.), wo ein Landmann von seinem bösen Bruder in einen Sack gesteckt und an einem Baumast in die Luft gezogen wird. Ein Schüler kommt vorbei, der Mann im Sacke ruft ihm zu, er habe — ähnlich wie der aristophanische Sokrates in seinem Korbe — in seinem luftigen Sitz die Geheimnisse der Natur ergründet. Der Schüler läßt ihn herunter, steckt sich dann selbst in den Sack und wird hinauf gezogen, worauf der andere auf dem Pferde des Schülers höhnisch von dannen reitet.

Von allen diesen Werken scheint die Alda (594 Verse)[2] den Komödien des Vitalis zeitlich am nächsten zu stehen. Der Verfasser ist Wilhelm von Blois, der von 1167—69 Abt in einem sizilianischen Kloster war. Als er dieses Amt niederlegte, tröstete ihn sein Bruder, der durch seine Briefsammlung berühmte Peter von Blois, indem er ihm schrieb, durch seine literarischen Leistungen habe er sich mehr Ehre erworben als durch vier Abteien. Und unter diesen literarischen Leistungen erwähnt er auch die Alda. Dies ist der einzige Anhaltspunkt für die Entstehungszeit. In späterer Zeit hat Peter nicht nur seine eignen Liebesgedichte bereut, sondern auch den Bruder zur Abkehr von der weltlichen Literatur vermocht. Seine Alda muß aber doch Beifall gefunden haben, es sind von ihr fünf Handschriften bekannt, abgesehen von den Excerpten in den poetischen Blumenlesen.

Wilhelm erzählt uns die Geschichte eines jungen Mädchens, das seiner Mutter den Tod brachte, indem es auf die Welt kam, und das der Vater als ein teures Vermächtnis der Verstorbenen zärtlich liebt und behütet. Sie erblüht zu einer lieblichen Jungfrau, Guilelmus gibt sich die erdenklichste Mühe, uns ihre Reize zu schildern. Der Vater hält mit ängstlicher Sorgfalt alle Männer von ihr fern. Natürlich wird der schöne junge Pyrrhus dadurch nur noch um so mehr gereizt, eine Annäherung zu versuchen. Der Sklave Spurius — wie Geta als ein Scheusal von grotesker Häßlichkeit geschildert — rät seinem jungen Herrn, sich durch Geschenke das Herz der Geliebten zu gewinnen; das nötige Geld

1) In Hugo von Trimbergs Registrum multorum auctorum V. 887 als Schullektüre erwähnt.

2) ed. Lohmeyer, Leipzig 1892.

solle er seinem Vater stehlen. Das geschieht, Spurius aber, anstatt das Geschenk — eine große Pastete! — in die Hände Aldas gelangen zu lassen, macht sich mit seiner würdigen Geliebten Spurca einen guten Tag. Er kommt dann zu Pyrrhus zurück und berichtet, er habe sich nur Prügel geholt, Alda habe das Geschenk nicht berühren wollen. Der unglückliche Liebhaber härmt sich hoffnungslos ab, bis eine alte Amme in ihn dringt, ihr seinen geheimen Schmerz zu verraten, und dann auch ein Mittel aussinnt, ihn an das Ziel seiner Wünsche gelangen zu lassen. Pyrrhus hat nämlich eine Schwester, die ihm täuschend ähnlich sieht und die mit Alda befreundet ist. Mit Hilfe der Amme wird nun Pyrrhus in die Kleider dieser Schwester gesteckt und stattet Alda einen Besuch ab. Die nachfolgende obszöne Schilderung kann auch nicht andeutungsweise wiedergegeben werden, genug daß Pyrrhus seine Geliebte trotz alledem in dem naiven Glauben zu erhalten weiß, sie habe es mit einem Mädchen zu tun und daß das nämliche Spiel sich in den folgenden Tagen wiederholt, — decies repedita placebunt, sagt Alda frei nach Horazens ars poetica. Da die Folgen nicht auf sich warten lassen, bleibt natürlich dem Vater Aldas nichts übrig als die beiden Liebenden zu verbinden.

Merkwürdig ist es, daß Wilhelm in der Einleitung die lateinische Bearbeitung eines menandrischen Lustspiels als seine Quelle angibt. Peiper hat zur Erklärung auf das menandrische Lustspiel Androgynos hingewiesen, von dem uns außer dem Titel auch noch einige Fragmente sowohl des griechischen Originals als der lateinischen Bearbeitung des Caecilius erhalten sind. Er meint, daß Wilhelm diese Bearbeitung vollständig vor sich gehabt habe. Zu den Gründen, die er für seine Vermutung anführt, könnte man auch noch hinzufügen, daß es völlig dem Charakter des Sklaven in der Komödie entspricht, wenn der Diener Spurius dem jungen Herrn darüber Ratschläge erteilt, wie er dem geizigen Alten — er nennt ihn wie die römischen Lustspielsklaven: senex noster — sein Geld abnehmen könne. Der Anfang des Gedichts, die Geburt Aldas und der Tod ihrer Mutter kann freilich nicht innerhalb des Rahmens des antiken Lustspiels vorgeführt worden sein, das alles kann aber sehr wohl der Vater zu Anfang des ersten Akts in einer rückblickenden Erzählung dargelegt haben. Die liebevoll schwermütige Unterredung der Eltern vor der Niederkunft, die schmerzliche Rührung des Vaters beim Anblick des Töchterleins, das alles weist auf ein gutes Vorbild zurück und

könnte ganz wohl aus einer statarischen Expositionsszene stammen. Doch spricht auch manches gegen Peipers Vermutung, vor allem die Angabe des Prologs, daß die aus Menander entnommene Fabel erst neuerdings (nuper) in die lateinische Sprache gekommen sei. Aber das ist wohl sicher, daß wir als letzte Quelle ein verloren gegangenes Lustspiel des Altertums betrachten müssen.

Das nächste Stück, das wir zu besprechen haben, ist in der einzigen erhaltenen Handschrift ohne Titel überliefert, wir finden anstatt der Überschrift bloß die Namen der fünf auftretenden Personen,[1] die erste darunter ist die alte Baucis, mit deren Namen wir das Machwerk füglich bezeichnen können. Die Handschrift, ein Sammelband der Berner Bibliothek, wurde im Laufe des 12. und 13. Jahrhunderts angefertigt, die historischen Persönlichkeiten, die darin erwähnt werden, machen es höchst wahrscheinlich, daß sie aus England stammt. Die Schriftzüge unsrer Komödie (324 Zeilen) scheinen noch ins 12. Jahrhundert zu gehören. Hier haben wir es vermutlich, im Gegensatz zu den früheren Stücken, mit einer freien Erfindung zu tun. Doch war der Verfasser ein eifriger Terenzleser und hat auf Schritt und Tritt durch Entlehnung terenzischer Motive seiner eignen dürftigen Erfindungsgabe nachgeholfen. Auch hat er mit Ausnahme der Kupplerin Baucis die übrigen Namen dem römischen Dichter entlehnt: die Buhlerin Glycerium, der feige und hochtrabende Thraso, die Sklaven Davus und Birria. Zunächst schildert uns der Dichter die Toilettenkünste, die Baucis anwendet, um Glycerium herauszuputzen, sodann geht sie auf die Straße, um Liebhaber zu angeln. Sie findet Thraso, den sie denn auch richtig mit ihren süßen Reden ködert und zu Glycerium führen will. Thraso, hocherfreut, schenkt ihr sogleich Geld, aber da lohnt es sich nicht mehr, ihn mitzunehmen, die Alte entwischt ihm und dem Geprellten bleibt nichts übrig, als nach Hause zurückzukehren und seinen Zorn an der Dienerschaft auszulassen. Doch der Sklave Davus tröstet ihn und erbietet sich, ihm das heiß ersehnte Stelldichein zu vermitteln. Er eilt zu Baucis und Glycerium. Er schilt die Alte gehörig aus, aber nach einer sehr con amore geschilderten Schimpf- und Prügelszene kommt es zur Versöhnung. Davus soll in der folgenden Nacht den Thraso herbeiführen.

---

1) S. o. S. 13; herausg. v. Hagen, Jahrbücher für Philologie und Pädagogik 97, 711 ff.

In der Nacht machen sich nun Herr und Sklave auf den Weg. In der Nähe des Hauses der Glycerium angelangt, geht Davus voraus, um zu sehen ob die Luft rein ist, Thraso verbirgt sich so lange in einem Graben. Aber der böse Birria hat die beiden bemerkt, er will dem Thraso einen Streich spielen. Zuerst will er ihn in seiner Höhle mit Steinen bombardieren. Aber nein, nimmt er große Steine, so könnte er ihn töten, nimmt er kleine, so tut er ihm nicht weh. Er will ihm aber einen andern Schimpf antun und besudelt ihn. Endlich kommt Davus wieder, er verjagt und prügelt den Missetäter und führt sodann seinen Herrn zu Glycerium hinein. Glycerium tut spröde, sie wisse nicht, was Liebe sei; erst durch nochmalige Geldspende gewinnt Thraso die Zusage, in der nächsten Nacht die Blüte ihrer Jungfernschaft pflücken zu dürfen. Davus freut sich des wohlgelungenen Manövers, denn natürlich haben die Weiber auch ihm einen Anteil am Gelde zugesichert. Zum Schluß wird noch angedeutet, wie Baucis allerlei Zaubermittel sammelt, um Glycerium wieder zur Jungfer zu machen, einen weißen Raben, Bärte von alten Weibern, Cerberusgift und dergleichen, und wie Thraso in der folgenden Nacht sein Liebchen abholt.

Geta, Aulularia, Alda, Baucis verdienen in einer Geschichte des Dramas aus dem Grunde eine Erwähnung, weil sie uns zeigen, daß die Lustspieldichtung des Altertums in der mittelalterlichen Gelehrtenwelt doch noch zu selbständigen dichterischen Versuchen anregte. Daß bei all diesen Stücken, mit Ausnahme der überschriftlosen Baucis, in den Manuskripten der Titel Komödie vorkommt, wäre für uns noch kein Grund, sie zu erwähnen, denn es gibt auch sonst noch manche unter den zahlreichen komischen Erzählungen der lateinischen Literatur jener Zeit, bei denen der Verfasser oder ein beliebiger Abschreiber auf den Gedanken geriet, sie nach mittelalterlichem Sprachgebrauch als Komödie zu titulieren. In allen dergleichen Gedichten führt uns der Verfasser mitunter die handelnden Personen in einer Unterredung vor. Bei den Erzählungen, die nach einer dramatischen Vorlage gearbeitet sind, mußte sich natürlich dieser Übergang besonders leicht und besonders häufig einstellen. Doch auch abgesehen davon liegt für jeden erzählenden Dichter ein solches gelegentliches Überspringen in den Dialog nahe. Wollte die Geschichte des Dramas von allen diesen uneigentlichen Komödien Notiz nehmen, dann müßte sie schließlich auch Dantes großes

Gedicht in ihren Bereich ziehen. Wir übergehen daher Pseudokomödien, wie den Milo des Matthaeus von Vendôme oder den Miles gloriosus und die Lydia eines unbekannten Verfassers;[1] wenn diese Dichter die Thalia anrufen, so erweitern sie das Gebiet der Muse ebenso, wie dies bereits ihr Vorbild Ovid getan hatte.[2]

Es mußte indes als eine lohnende Aufgabe erscheinen, die wechselnden Personen und die wechselnden Stimmungen beim Vorlesen oder Deklamieren dieser Gedichte kunstgemäß hervortreten zu lassen. Für diese Kunst finden sich wohldurchdachte Vorschriften am Schlusse der poetria nova, die Galfridus de Vino Salvo dem Papst Innozenz III. (1198—1216) gewidmet hat.[3] Wenn bei Galfridus vorgeschrieben wird, der recitator müsse bei der Darstellung (personam gerere) eines Zornigen auch dessen äußere Bewegungen nachahmen und sich davor hüten, daß er nicht selber von der dargestellten Leidenschaft ergriffen werde, er müsse ebenso die Stimme, das Mienenspiel und die Bewegungen eines ungeschliffenen wie eines feinen Menschen (agrestis und facetus) wiederzugeben verstehen, so hat der Dichter wohl vor allem an den Vortrag dieser vielgelesenen und im Unterricht vielfach verwendeten Werke gedacht. Beachtung verdient es auch in diesem Zusammenhange, daß in der Baucis die Namen der fünf auftretenden Personen als Überschrift dienen und daß außerdem durch das ganze Manuskript hindurch am Rande mit roter Schrift die Namen derjenigen Personen aufgezeichnet sind, die an den betreffenden Stellen im Text entweder selber das Wort ergreifen oder von deren Charakter und Taten der Autor in seinem Namen uns berichtet. An einer längeren erzählenden Stelle findet sich auch am Rande das Wort auctor. Es ergibt sich jedoch fast durchweg aus dem Texte selber, wer das Wort hat oder von wem die Rede ist. Sonach ist es höchst wahrscheinlich, daß die Randnotizen zur Bequemlichkeit und rascheren Orientierung der Vorleser beigefügt waren. Ähnliche Randbemerkungen finden sich auch in Handschriften der Aulularia und des Geta, wo sie um so erklärlicher sind, als hier bei

1) Früher gleichfalls, jedoch mit Unrecht für Werke des Matthaeus gehalten, vgl. Cloetta S. 79 ff.

2) Über Thalia bei Ovid vgl. Peiper S. 500.

3) Leyser, Historia poetarum et poematum medii aevi (1721) S. 974 f. Zuerst besprochen von Chassang S. 122. Über die Kunst des Stimmenwechsels bei den griechischen Rhapsoden vgl. die Stellensammlung bei Du Méril, S. 47.

manchen Wechselreden die Namen der auftretenden Personen innerhalb des Textes nicht ausdrücklich genannt werden.[1]

Einige unter diesen Gedichten nähern sich jedoch der dramatischen Gattung insofern, als in ihnen gegenüber dem Dialog die Erzählung gänzlich oder fast gänzlich verschwindet. So spielen zum Beispiel in der Komödie von Paulinus und Polla die Erzählung und die Zwischenbemerkungen zwischen den rein dialogischen Partieen eine sehr untergeordnete Rolle, ähnlich verhält es sich mit der ‚Handwerkersfrau'. Rein dialogisch ohne alle Erzählung sind Pamphilus und Babio, hier werden uns die Namen der redenden und handelnden Personen bloß durch Beischriften kundgegeben, die nicht zum Text gehören. Nur einmal im Pamphilus ist die Personenangabe dem Text einverleibt:

Tunc Venus ‚haec' inquit ‚labor improbus omnia vincit'.

Diesen Dichtungen gegenüber hat man schon die Frage aufgeworfen, ob sie nicht zu dramatischer Darstellung bestimmt gewesen sein könnten. Die spärliche Erzählung, welche die dialogischen Partien miteinander verbindet, wäre an sich noch kein Hinderungsgrund, denn einer der Darsteller hätte ja die Rolle des vermittelnden Erzählers auf sich nehmen können. Und in einem Falle, wie der soeben angeführte aus dem Pamphilus, konnte sehr wohl der Darsteller der Venus die verbindenden Worte mit rezitieren. Bei Besprechung des liturgischen Dramas werden uns unzweifelhafte Beispiele begegnen, daß solche verbindende Worte mit zu der Rolle gerechnet und dementsprechend vorgetragen wurden. Der Inhalt dieser Komödien ist jedoch derart, daß kaum an eine eigentliche dramatische Vorführung gedacht werden kann; auch ein Vortrag mit verteilten Rollen ist schwerlich anzunehmen, denn es gibt, soviel ich weiß, gar keine Belege dafür, daß eine solche Kunstübung im Mittelalter bestand. Dagegen mußte die Vortragskunst, zu welcher Galfridus de Vino Salvo durch seine Regeln anleitet, um so wirksamer sein, je mehr die Erzählung hinter dem Dialog zurücktrat. Namentlich der Babio, der sich durch raschen Wechsel von Rede und Gegenrede auszeichnet, verlangt einen Virtuosen, der die drei Sprachen, von welchen Galfridus einmal redet: die Sprache des Mundes, des Antlitzes und der Gestikulation vollkommen in seiner Gewalt hat, einen Virtuosen, der mehrere Menschen aus

1) Nach Traube (in Vollmöllers Jahresberichten 1, 90) geht der Gebrauch solcher Randnotizen auf die Handschriften der Eklogen zurück.

einem Munde reden lassen kann, wie es in dem Epitaphium eines solchen Künstlers heißt.[1] Daß die Kunst der Deklamation mit Stimmenwechsel im Mittelalter sehr beliebt war, werden wir auch noch weiterhin sehen.

Nun läßt sich diese Art des Vortrags im Grunde genommen auf jedes erzählende Gedicht mit eingestreutem Dialog anwenden und es ist im einzelnen Falle schwer zu entscheiden, ob ein Gedicht von vornherein für solch einen Vortrag bestimmt war. Namentlich bei den früher besprochenen Gedichten nach antiken Mustern läßt sich in dieser Hinsicht nichts Bestimmtes aussagen. Bei den zuletzt erwähnten Dichtungen mit ausschließlichem oder vorherrschendem Dialog ist jedoch kaum daran zu zweifeln, daß die Verfasser sie für die Deklamation mit Stimmenwechsel berechneten. Also verdienen sie schon deshalb in unserm Zusammenhange eine Betrachtung, weil sie uns von diesem eigentümlichen Surrogat dramatischer Vorstellungen einen deutlichen Begriff geben. Daß zwei von diesen Stücken, Pamphilus und die Handwerkersfrau, in den Handschriften nicht als Komödien bezeichnet werden, kann für uns kein Grund sein, sie von unserer Betrachtung auszuschließen, ebensowenig, wie die Bezeichnung als Komödie uns veranlassen konnte, Werke von vorwiegend erzählendem Charakter zu berücksichtigen.

Wenden wir uns zunächst zum Pamphilus,[2] der ohne Zweifel noch aus dem 12. Jahrhundert stammt und bald das verbreitetste und beliebteste Werk der ganzen Gattung wurde; bei Henri d'Andeli (V. 388) erscheint er bereits unter den Verteidigern Orleans gegen die aristotelische Invasion. Der Name des Verfassers ist unbekannt. Daß er Pamphilus geheißen haben soll, wie der Liebhaber seiner Komödie, ist kaum glaublich; er hat

1) S. o. S. 20 f. Ähnliche Vorschriften finden wir späterhin am Schluß des berühmtesten Lesedramas, der Celestina:

Si amas y quieres a mucha atencion
Leyendo a Calisto, mover los oyentes,
Cumple que sepas hablar entre dientes
A vezes con gozo, esperanza y pasion,
A vezes ayrado, con gran turbacion;
Finge, leyendo, mil artes y modos
Pregunta y responde, por boca de todos
Llorando y riendo, en tiempo y sazon.

Auch die schwer verständliche prosaische Vorbemerkung zum Babio scheint sich auf den Vortrag mit Stimmenwechsel zu beziehen.

2) Zur Bibliographie der Ausgaben vgl. Cloetta S. 88 f.

wahrscheinlich den Namen aus Terenz entlehnt, der in zwei Komödien (Andria und Hecyra) verliebte Jünglinge dieses Namens auftreten läßt. Doch wäre es denkbar, daß man den Dichter nach seinem beliebten Werke den Beinamen Pamphilus gegeben hätte. Auch über seine Herkunft steht nichts fest; Boccaccio[1] erwähnt ihn einmal unter den Dichtern, die Italien im Mittelalter hervorgebracht habe.

Die Handlung des Gedichtes (780 Zeilen) ist rasch erzählt. Zuerst ein Monolog des Pamphilus, der uns zu Vertrauten seiner Liebessehnsucht macht. Er verzweifelt daran, daß Galathea, ein schönes Mädchen aus der Nachbarschaft die Seine werden könne; sie ist vornehmer und reicher als er. Da erscheint ihm gerade zu rechter Zeit die Göttin Venus und hält ihm eine gedrängte Vorlesung über die ars amandi: er solle im Liebesdienst ausdauern, solle vor der Geliebten stets heiter und gesprächig, wenn auch nicht zu gesprächig erscheinen, solle durch reichliche Trinkgelder an die Dienstboten dafür sorgen, daß in ihrer Umgebung stets vorteilhaft von ihm gesprochen werde; alsdann müsse er ans Ziel kommen. Hierauf wieder ein Monolog des verliebten Jünglings, der sich ein Herz faßt, die schöne Galathea anzureden; doch traut sie ihm nicht recht, sie will ihm zwar auch für die Zukunft gestatten, sich ihr zu nähern, aber bloß in Gegenwart anderer. Nun wendet sich Pamphilus an eine alte Kupplerin, die gerne bereit ist, ihm zu helfen, zwar hat sich schon ein anderer Liebhaber um ihre Vermittlung bemüht, doch ist sie mit dessen Geschenken nicht zufrieden und hofft, Pamphilus werde freigebiger sein. Sie wandert geschäftig zwischen den beiden hin und her, sie merkt bald genug, daß das gute Mädchen in Pamphilus verliebt ist, nnd es fällt ihr natürlich nicht schwer, die Unterhaltung geschickt nach ihrem Ziele hinzulenken. Auf den Liebhaber wirkt sie vor allem durch die Gefahr, daß Galathea mit einem anderen verheiratet werden könne; sie will Galathea in ihr Haus locken, dann soll Pamphilus auch kommen und zeigen, daß er ein Mann sei. So geschieht es; kaum ist Pamphilus eingetreten, so sagt die Alte, eine Nachbarin habe ihr gerufen und entfernt sich; was sich weiter begibt, das geht aus den Klagen des Mädchens, sowie aus den Trostworten des Jünglings und der zurückkehrenden Alten über-

1) Lettere ed. Corazzini, Firenze 1877 S. 194. Über den Einfluß der Pamphilus auf Boccaccio vgl. Wesselofski I, 118.

deutlich hervor. Die Alte bemerkt, daß die beiden das Ziel ihrer Wünsche erreicht hätten, denn die Heirat sei jetzt unvermeidlich.

In keiner anderen Elegienkomödie ist der Ton der erotischen Dichtungen Ovids, die Mischung leichter Frivolität und tiefer Leidenschaftlichkeit so glücklich getroffen, wie im Pamphilus; auch was die Behandlung des Verses betrifft, ist keinem der anmutige Redefluß und die scharfe epigrammatische Zuspitzung so wie dem Dichter des Pamphilus gelungen. Neben Ovid treten andere literarische Vorbilder zurück.[1] Wenn die Alte in einem Monolog den schönen Pamphilus preist und so tut, als wisse sie nicht, daß Galathea ihr zuhört, so ist das ein Kunstgriff aus der römischen Komödie, sonst kann man nicht behaupten, daß der Stil der Komödie auf die Führung der Handlung und des Dialogs Einfluß geübt hätte.

Der Babio ist vermutlich in England entstanden, wo sich auch die drei bis jetzt nachgewiesenen Handschriften befinden. Obgleich der Verfasser ohne Zweifel den Geta kannte und benutzte, macht es doch den Eindruck, als beruhe das Stück auf Beobachtung des wirklichen Lebens. Auch ist sein Stil trotz allen entlehnten Redeblumen[2] doch sehr frisch und ursprünglich, die Wechselrede, von quecksilberner Lebendigkeit, wird nirgends durch Erzählung unterbrochen.

Das Gedicht ist 484 Zeilen lang; die Handlung zerfällt in zwei unzusammenhängende Teile.[3]

Zunächst macht uns Babio, der klägliche Held des Stückes, in einem langen Monolog zum Vertrauten des Liebesschmerzes, den er in seinem Innersten hegt. Da vernimmt er ein Geräusch, er glaubt belauscht zu sein und schrickt zusammen. Aber es war bloß der Hund Melampus, den er zur Ruhe verweist. Melampus geht, der Liebesschmerz bleibt. Ecce canis transit, sed adhuc dolor iste remansit. Und nun erfahren wir auch im weiteren Verlauf seiner Klagerede, wer der Gegenstand seiner Sehnsucht ist; es ist sein eigenes Stiefkind Viola, die Tochter seines Weibes Pecula. Natürlich erspart er uns nicht die obligate Schilderung ihrer Schönheit, man kann sie bloß mit Thetis und Helena vergleichen; sie duftet nach Weihrauch und Balsam usw. Aber

1) An Virgil erinnern Einzelheiten, wie labor improbus omnia vincit, fama crescit eundo etc.

2) Darunter auch einiges aus Virgil z. B. mellificatis apes, experto crede.

3) ed. Wright, Early mysteries etc. S. 65 ff.

dies schöne Mädchen soll ihn verlassen, der Ritter Croceus bewirkt sich um sie. Viola naht sich; obwohl sie den Alten verabscheut, antwortet sie doch freundlich auf seine Galanterien und erklärt, von Croceus nichts wissen zu wollen. Aber Babios Unheil läßt nicht auf sich warten. Sein Weib und deren Liebhaber, der Diener Fodius, begünstigen Violas Liebe, sie möchten gern das Mädchen aus dem Hause schaffen, das ihnen bei ihren Liebeshändeln im Wege steht. Es naht sich Croceus mit drei Freunden; der knauserige Babio berät sich mit Fodius über die Herstellung einer möglichst kärglichen Bewirtung; jeder Trunk, den die Fremden tun, gibt ihm einen Stich ins Herz. Nach der Mahlzeit rückt Croceus mit seinem Anliegen heraus; er bittet um die Hand Violas. Babio, der natürlich fest überzeugt ist, Viola werde den Bewerber ausschlagen, läßt das Mädchen kommen, aber wider Erwarten gibt sie ihr Jawort und läßt sich sogleich von Croceus hinweg führen. Babio hat das Nachsehen und jammert uns wieder ein langes und breites vor. daß Pecula bleibt und Viola geht:

Haec lupus illa bidens, haec serpens, illa columba,
Haec levis illa gravis, haec dolor illa decus.

Dies leitet uns dann zum zweiten Teil der Komödie hinüber. Nach Beendigung des Monologs erscheint Fama und teilt dem Babio mit, was sich die Leute über Pecula und Fodius erzählen. Babio stellt die beiden zur Rede, sie beteuern natürlich ihre Unschuld. Da beschließt er sie auf die Probe zu stellen, er gibt vor, er wolle für mehrere Tage verreisen und überrascht dann die Hausbewohner durch eine unerwartete Rückkehr. Dies Experiment führt er zweimal aus, beide Male mit dem kläglichen Mißerfolg, der solche Unternehmungen in der komischen Literatur fast stets begleitet; Fodius stellt sich beide Male, als halte er ihn bei der plötzlichen Rückkehr in dunkler Nacht für einen unberechtigten Eindringling und prügelt ihn jämmerlich durch, bis sich Babio in seiner Verzweiflung entschließt, Haus und Hof im Stich zu lassen und Mönch zu werden.

Die Kunstform der Elegienkomödien beschränkte sich indes nicht auf Frankreich und auf England, das damals mit dem Nachbarreiche im innigsten literarischen Wechselverkehr lebte. In Italien wurden nicht nur die Hauptwerke der Gattung, vor allem Geta und Pamphilus, eifrig gelesen, wir haben hier auch in Paulinus und Polla das Beispiel einer selbständigen Nachahmung. Der Verfasser ist ein spezieller Landsmann des Horaz, der Richter Richard von Venusia. Er widmet das Gedicht einem Kaiser

Friedrich und erwähnt darin einen Dux Raynaldus als Stellvertreter des Kaisers, was sich auf die Regierungszeit Friedrichs II. und im besondern auf die Jahre 1228 bis 1230 beziehen muß, so daß er also geraume Zeit nach Vitalis und Wilhelm gedichtet hätte.[1] Sein Werk muß Beifall gefunden haben, es ist in 8 Handschriften erhalten, außerdem begegnen uns Zitate in mehreren Blumenlesen. Offenbar behandelt Richard eine Begebenheit, die damals in dem apulischen Städtchen viel besprochen und beklatscht wurde. Und das ist es auch, was der gedehnten und kindisch unbeholfenen Arbeit ein gewisses Interesse verleiht. Polla, ein altes Weib, hat in früheren Jahren die Anträge des Paulinus zurückgewiesen. Im Alter aber überkommt sie die Heiratslust. Sie schleppt sich an ihrem Stabe zu Fulco, der in Venusia als allgemeiner Vertrauensmann ein großes Ansehen genießt, und weiß ihn dazu zu bestimmen, daß er sich zum Vermittler zwischen ihr und Paulinus hergibt. Es bedarf zu diesem Zweck einer schier endlosen Unterredung. Jede neue Wendung des Gesprächs führt zur Einschiebung allgemeiner Betrachtungen. Polla macht zuerst dem Fulco ein paar Komplimente, hierauf eine Betrachtung über die Schmeichelei, dann eine ebensolche über das Alter; dann als Fulco meint, Polla komme um zu betteln, und ihr ein paar Geldstücke anbietet, ein Zwiegespräch über den Nutzen des Geldes und über den Schaden, den es so oft in der Welt anstiftet. Als nun Polla glücklich fort ist, hält Fulco wieder einen langen Monolog über die wichtige Frage, ob er erst frühstücken oder erst sich mit Paulinus über Pollas Antrag besprechen solle, natürlich werden hier allgemeine Betrachtungen über den Einfluß der Nüchternheit und des Weins in reicher Fülle geboten. Und so geht es weiter mehr als elfhundert Verse hindurch; nach langem Hin- und Herreden weiß Fulco die Bedenken des Paulinus zu beschwichtigen, der mit unglaublicher Offenheit alle die Gründe darlegt, die gegen die Heirat eines alten Mannes vorgebracht werden können. Zweimal im Verlauf des Gesprächs schwingt sich sogar Paulinus in seinen allgemeinen Betrachtungen zu einem so hohen Grade von Weisheit empor, daß Fulco seinen Sinnen nicht traut und ihm eine Ohrfeige versetzt, weil er sich handgreiflich davon überzeugen will, daß er es nicht mit einem Traumgesicht zu tun habe. Abgesehen von dieser Ohrfeige kommt noch durch einige andere Intermezzi

1) ed. Du Méril, Poésies inédites, Paris 1854, S. 374 ff. Briscese (Melfi 1903), Rigillo (Rassegna Pugliese 21). Die Datierung nach Müllenbach S. 7.

etwas dramatisches Leben in das Stück, Fulco, der für die anderen eine so umsichtige und erfolgreiche Fürsorge entfaltet, ist für sich selber ein Pechvogel; als er von der Mahlzeit aufsteht, um den Paulinus hereinzunötigen, raubt ihm eine Katze den Braten und da er ihr einen Stein nachwerfen will, verfehlt er das Tier und zerschmettert einen gefüllten Krug. Nachdem er am späten Abend den alten Paulinus nach Hause begleitet hat, wird er auf der Straße von bissigen Hunden verfolgt und stürzt auf der Flucht in eine mit Schmutz gefüllte Grube, in der er bis zum nächsten Morgen auf Rettung warten muß. Natürlich hält er auch in dieser Situation einen längeren moralischen Monolog. Und nachdem er herausgezogen ist, entgeht er mit knapper Not dem Verdacht, als gehöre er zu einer Diebesbande, auf die man gerade in jener Nacht fahndete.

Weniger Verbreitung hat das Gedicht von der Handwerkersfrau gefunden. Vermutlich ist es gleichfalls in Italien entstanden, Handschriften befinden sich in Mailand und Pavia; eine weitere Handschrift wurde im 15. Jahrhundert von dem unermüdlichen Abschreiber Hartmann Schedel angefertigt; sie stammt wohl gleichfalls aus dessen italienischen Wanderjahren.[1] Als Verfasser wird in der Mailänder Handschrift ein Magister Jacobus bezeichnet. Es ist wieder eine Kuppel- und Verführungsgeschichte in der Art des Pamphilus, nur daß es sich hier um eine verheiratete Frau und einen verliebten Priester handelt. Zunächst gibt uns der Autor eine Schilderung der Handwerkersfrau, die er als ein Ideal weiblicher Schönheit hinstellt. Kein Wunder, daß sich der Priester in sie verliebt; er wendet sich an eine alte Kupplerin, die sich dann auch sogleich zur schönen Frau begibt und ihre verführerischen Redekünste spielen läßt. Sie verfehlt nicht einen Syllogismus anzuwenden, der in der Literatur der verliebten Pfaffen eine große Rolle spielt: es ist eine Pflicht, den Leidenden Hilfe zu bringen; der Liebhaber härmt sich ab und wird zweifellos vor Kummer sterben, wenn du ihn nicht erhörst; ergo muß du ihn erhören, sonst begehst du eine Sünde. Die Alte wird indes abgewiesen und bekommt allerlei scharfe Bemerkungen über ihr sauberes Handwerk zu hören. Nun gibt sie dem Priester den Rat, mit Geschenken sein Glück zu versuchen. Dies geschieht und nun wird die Alte mit einem tröstlicheren Bescheid entlassen, sie kann

1) Muratori, Antiquitates III, 914; Pavia, Univers. Bibl. 42 (13. Jhdt.); München, Cod. lat. 443 fol. 152 bis 159, wonach die folgenden Angaben.

dem Priester Grüße und eine Einladung überbringen. Inzwischen zeigt aber die Frau ihrem Manne die Geschenke; der geldgierige Mann sagt, er wolle sich abends entfernen, und wenn der Priester mit der Frau allein sei, unverhofft wiederkommen und von dem ertappten Liebhaber einen Tribut erpressen. Die Frau ist über diesen Plan sehr mißvergnügt; sie meint, ihr Mann habe keine treue Gattin verdient und schickt daher zum Priester, um ihn zu warnen. Dieser bewaffnet sich, ehe er zur Frau geht; als der Mann an der Türe pocht, wird ihm nicht geöffnet; der Priester tritt am Morgen mit seiner Waffe heraus und verhöhnt den Wartenden. Zum Schluß spricht der Autor Jacobus die Moral aus, daß diejenigen, die andere täuschen, oft selbst getäuscht werden und daß man sich vor der schimpflichen Gewinnsucht hüten solle.

Daneben sind noch manche kleinere Stücke erhalten, die gleichfalls auf solche kunstvolle Rezitation berechnet gewesen sein mögen, so die Anekdote von den zwei Geistlichen und dem Bauern oder die Szene zwischen einem Jüngling und einer Nonne.[1] Diese können jedoch hier unberücksichtigt bleiben, denn sie gehören ihrem Inhalt nach nicht in die Komödiensphäre und das nämliche gilt für die dialogischen Gedichte, die unter den Begriff der Ekloge fallen.

Wieder eine andere Form nahm diese Deklamationskunst in den Monologen an, in welchen der Vortragende eine Geschichte erzählt, als wäre sie ihm selber begegnet und auch die Personen, die in den Gang der Geschichte eingeflochten sind, redend auftreten läßt. Das älteste derartige Gedicht, vom schlauen Liebesboten (de nuntio sagaci, 297 Verse) erinnert in seinem Inhalt an den Pamphilus: ein Verliebter erzählt, wie er einen Boten mit Geschenken zu einem Mädchen geschickt habe, wie der Bote dann durch allerlei trügerische Schmeichelreden das Mädchen mit dem Jüngling zusammenbrachte und sich nachher ebenso wie die Alte im Pamphilus diskret entfernte. Dann sollte noch dargestellt werden, wie der Bote das Mädchen zurückbrachte und was sich dabei alles ereignete, aber dieser Schluß ist in den Handschriften nicht vollständig überliefert. Schon um die Mitte des 12. Jahrhunderts wird der Monolog zitiert; er reicht also vielleicht noch in die Zeit vor den Elegienkomödien des Vitalis zurück. Der

1) Vgl. Cloetta S. 93; Wattenbach, Anzeiger f. d. Kunde d. deutschen Vorzeit, 1870, Sp. 322 ff.

schlaue Liebesbote ist ein ungeschicktes Machwerk in leoninischen Hexametern und es ist sehr wahrscheinlich, daß er dem Dichter des Pamphilus vorlag, als er eine ähnliche Begebenheit in seinen weit gewanderten und zierlicheren Distichen behandelte. Ein anderer Monolog (de tribus puellis, 300 Hexameter und Pentameter) schildert uns, wie der Dichter auf einem Spaziergange drei Mädchen antrifft und zwischen ihnen einen Gesangswettstreit entscheidet. Er erteilt den Preis — wie es scheint, nicht ganz unparteiisch — der schönsten unter den dreien und wird dafür durch ihre Liebesgunst belohnt. Hier spielt indes der eingestreute Dialog keine solche Rolle wie im schlauen Liebesboten. Eine kurze Anekdote von drei Gesellen und einem Topfhändler (de tribus sociis) liegt in zwei verschiedenen monologischen Behandlungen vor, die eine hexametrisch, die andere in Distichen.[1] Man hat diese Monologe als horazische Komödien bezeichnet, hauptsächlich mit Hinblick darauf, daß Horaz in der neunten Satire des ersten Buches ein kleines Ereignis aus seinem Leben mit eingestreutem Dialog erzählt, wie er ja auch sonst in seinen Satiren, zumal in dem zweiten Buch die Einführung lebendiger Rede und Gegenrede liebt.[2] Inwieweit die Bezeichnung berechtigt ist und inwieweit Horaz als Vorbild dieser Monologe betrachtet werden kann, wollen wir hier nicht untersuchen; es verdient jedoch bemerkt zu werden, daß der Monolog von den drei Mädchen mit denselben Worten anfängt, wie die erwähnte neunte Satire. In den Handschriften werden diese Monologe nicht als Komödien bezeichnet.

Die erzählenden Gedichte, die als Tragödien bezeichnet werden[3], verdienen nur deshalb Erwähnung, weil sie einen Beleg für den uneigentlichen Gebrauch des Wortes im Mittelalter darbieten. Die Zahl dieser Werke ist sehr gering. Von der Waschfrauentragödie des Johannes Anglicus war schon die Rede. Wilhelm von Blois hat, wie aus dem Briefe seines Bruders Peter hervorgeht, neben der Komödie Alda eine Tragödie ‚Flaura und Marcus' geschrieben, die jedoch verloren gegangen ist. Im 15. Jahrhundert hat der

1) Auch der Merulus, den Hugo von Trimberg in seinem Registrum v. 760 (ed. Huemer, Sitzungsber. d. Wiener Akad., hist.-phil. Cl. Bd. 116) erwähnt, scheint nach den dort zitierten Anfangsworten ein solcher Anekdotenmonolog gewesen zu sein; vielleicht die bekannte Geschichte von dem Manne, der sich überall durch seine Wahrheitsliebe unmöglich macht.

2) Vgl. die Ausgabe von Jahnke, Comoediae Horatianae tres. Leipzig 1891.

3) Inhalts- und Literaturangaben bei Cloetta S. 109 ff.

Magister Reynerus von Brüssel eine lustige Geschichte von zwei Dieben, die in eine Wolfsgrube fallen, in Distichen besungen; hier ist natürlich der Titel Tragödie ironisch gemeint. In neuerer Zeit hat man ohne hinlänglichen Grund einige Dichtungen im elegischen Versmaß als Tragödien bezeichnet, die diesen Titel in den Handschriften nicht führen; es ist dies der ‚Mathematicus', der dem Bernhard von Chartres (12. Jahrh.) zugeschrieben wird: die Geschichte eines Jünglings, von dem ein Astrolog verkündigt, daß er seinen Vater ermorden werde; der Jüngling will diesem Orakelspruch zuvorkommen und bittet in einer Rede vor dem Senat um das Recht sich das Leben nehmen zu dürfen. Außerdem haben wir von Bernhard von Chartres ein Gedicht de paupere ingrato: ein armer Mann will sich durch Selbstmord von der Last des Lebens befreien, wird von einem Soldaten daran gehindert und verklagt ihn deshalb vor Gericht. Die dritte sogenannte Tragödie ‚de Affra et Flavio' erzählt, wie ein Mann aus unbegründeter Eifersucht seine Frau mit ihrem Söhnchen auf einer wüsten Insel aussetzt; von Hunger gepeinigt verspeist die Mutter ihr Kind; dieser Fall wird nun in einer Gerichtsverhandlung erörtert. Alle diese Stücke sind offenbar weiter nichts als in Verse gebrachte Themata aus den römischen Rhetorenschulen, wie sie uns nicht selten in der mittelalterlichen Erzählungsliteratur begegnen. Beim Mathematicus bin ich imstande die Quelle anzugeben; er beruht auf der vierten Deklamation des Quintilian[1], ebenso bei der Tragödie vom undankbaren Armen, die aus den Kontroversen des älteren Seneca V, 1 entlehnt ist; auch für Afra und Flavius wird man bei einigem Nachsuchen in der Rhetorenliteratur die Quelle gewiß bald finden.

Eine Charakteristik der Sprache und des Kunststils in den ‚Komödien' wäre nur möglich, wenn wir sie im Zusammenhang mit der gesamten mittelalterlich-lateinischen Literatur betrachteten. Die Komödien heben sich, wie nochmals betont werden muß, aus dieser Literatur nicht als eine scharf abgesonderte Gruppe hervor; wir könnten vielmehr je nach dem größeren oder geringerem Umfang und der größeren oder geringeren Lebendigkeit des Dialogs eine beträchtliche Anzahl von Übergangsformen statuieren. Wie in so vielen Dichtungen der Zeit, so begegnet uns auch hier das Streben, die Ovidische Darstellungs- und Verskunst nachzuahmen,

1) Auf dieser Quelle beruht, beiläufig bemerkt, auch Lessings dramatischer Entwurf ‚das Horoskop'.

ferner die Vorliebe für antithetische Zuspitzung des Ausdrucks, für ausgeführte Schilderungen, namentlich Schilderungen blendender Schönheit und abschreckender Häßlichkeit. Mehrere Dichter, zumal der des Pamphilus, bemühen sich, den Wohlklang an einzelnen Stellen durch Einfügung leoninischer Verse zu erhöhen. Auch die Vorliebe für Kuppel- und Verführungsgeschichten finden wir sonst noch wieder; die Kupplerin ist in der Poesie der Kleriker eine sehr wichtige Person, man braucht hier nicht an ein literarisches Vorbild — etwa an die Dipsas in den Amores des Ovid — zu denken. Aber keine der Kupplerinnen in den Komödien kann sich mit dem Meisterstück von zynischer Verworfenheit und Frechheit vergleichen, das uns Matthäus von Vendome in seinem Briefsteller[1] in der Korrespondenz zwischen einem Kleriker und einem alten Weibe vorführt.

In einer Geschichte des Dramas verdienen diese Komödien nur deshalb Erwähnung, weil sie für eine gewisse Epoche und einen gewissen Kreis als eine Art von Ersatz für das eigentliche Drama betrachtet werden können, nicht etwa deshalb, weil in ihnen ein Keim der späteren Entwicklung enthalten wäre. Geta und Pamphilus erhielten sich vor allen Dingen durch ihren Gebrauch in der Schule, wenn es auch beim Pamphilus an sittlichen Bedenken nicht fehlte. Was ihn aber schließlich aus der Schule entfernte, waren nicht diese Bedenken, sondern die immer mächtiger werdende humanistische Bewegung; Bebel in seiner Übersicht der empfehlenswerten Autoren[2] will ihm eine gewisse Anmut nicht absprechen, rechnet ihn aber doch zu den Werken in barbarisch-mittelalterlichem Stil, an welchen man, wie Ulysses an den Felsen der Sirenen, mit verstopften Ohren vorüberfahren müsse. In der Hauptzeit seines Ruhmes wirkte der Pamphilus auch in die Nationalliteraturen hinüber, es haben sich aus dem Mittelalter isländische, französische, italienische und spanische Bearbeitungen erhalten;[3] wie eingebürgert er war, ergibt sich vor allem auch daraus, daß aus dem Namen des Pamphilus sich die Bezeichnung ‚Pamphlet' für ein kleines schriftstellerisches Werkchen

1) Wattenbach, Sitzungsberichte d. hist. phil. Kl. d. bayr. Akad. 1870, S. 561 ff.

2) In dem Opusculum de institutione puerorum, Argentorati 1513; in der Abh.: ‚Qui auctores legendi sint'.

3) Die isländische Übersetzung ist herausgegeben von Kölbing, Germania 23, 129 ff. Die Literatur der sonstigen Übersetzungen und Bearbeitungen ist bei Cloetta S. 90 verzeichnet. Vielleicht gab es auch einen provenzalischen Pamphilus; s. u. Buch VI.

entwickelt hat. Die spanische Bearbeitung, von dem Erzpriester von Hita in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts verfaßt, ist besonders dadurch ausgezeichnet, daß an die Stelle der etwas abgeblaßten Charakterschilderung des Originals eine individuellere Färbung getreten ist. Wenn sich hier das alte Weib als Trödlerin einschleicht, um seine Verführungskünste spielen zu lassen, so ist das ein Zug, den wir auch später in der Celestina benutzt sehen werden. In der Renaissance wurde auch einmal der Versuch gemacht, den Pamphilus zu einem wirklichen Bühnenstück zu bearbeiten, in fünf Akten und mit Chören am Schluß jedes Aktes; diese Bearbeitung wurde 1518 in Siena aufgeführt. Schon früher, gegen Ende des 15. Jahrhunderts hatte der Schulmeister Jean Prot in seiner zu Unterrichtszwecken veranstalteten Ausgabe den Pamphilus, als wäre er ein wirkliches Drama, in Akte eingeteilt.

Der Geta war in erster Linie für die Gebildeten von Interesse und daher weniger als der Pamphilus zur Übertragung in die Nationalliteraturen geeignet. Trotzdem haben wir von ihm eine italienische und eine französische Bearbeitung.[1] Von einer eigentlich theatralischen Bearbeitung ist mir nichts bekannt, jedoch stammt von dem Hauptheldeu eine typische Figur, die uns auf den Brettern noch oft begegnen wird: Geta ist der erste dummpfiffige Diener eines Gelehrten, der die Weisheit seines Herrn unfreiwillig parodiert.

1) Die französische Bearbeitung von Eustache Deschamps, jetzt in dessen Oeuvres 8, 211 ff., hat Randbemerkungen der o. S. 30 erwähnten Art.

Zweites Buch.

Die Anfänge des geistlichen Dramas in lateinischer Sprache.

Das religiöse Schauspiel, die wichtigste und am reichsten entwickelte Form des mittelalterlichen Dramas ist aus den kirchlichen Gesängen hervorgegangen, die schon seit den ersten Jahrhunderten insofern einen dramatischen Keim enthielten, als bei manchen Anlässen eine Teilung des Sängerchors in zwei Halbchöre stattfand oder auch das Volk im Wechselgesang auf den Gesang des Klerus antwortete. Doch erst seit dem 10. Jahrhundert können wir in den Ländern der römischen Kirche verfolgen, wie der Wechselgesang zunächst bei dem frohen Feste der Auferstehung sich zu eigentlich dramatischen Formen weiter ausgebildet hat. Seit dieser Zeit kam immer mehr die Sitte auf, den Text der Gesänge durch Einschiebung von Tropen zu erweitern. Die ältesten Sammlung solcher Tropen stammt aus Sankt Gallen und reicht höchst wahrscheinlich in den Anfang des 10. Jahrhunderts zurück. Damals wirkte in Sankt Gallen der Mönch Tutilo, ein Universalgenie, dessen prächtige Gestalt uns Ekkehard IV, der Geschichtschreiber des Klosters gezeichnet hat; er gilt als der erste Verfasser von Tropen. Für den Tropus, der uns hier zunächst angeht, ist seine Autorschaft nicht sicher bezeugt, jedenfalls aber stammt er aus der Epoche von Tutilos Wirksamkeit. Er wurde in Sankt Gallen am Ostermorgen in den ersten Teil der Messe, den Introitus, eingeschoben und lautet folgendermaßen:

Frage: ‚Wen sucht ihr im Grabe, o Christinnen?‘ (Quem queritis in sepulchro, o christicolae?)

Antwort: ‚Jesum von Nazareth den Gekreuzigten, o Himmelsbewohner!‘ (Jhesum nazarenum crucifixum, o coelicolae!)

‚Er ist nicht hier, er ist auferstanden, wie er vorausgesagt hat, gehet, meldet, daß er aus dem Grabe auferstanden ist.‘ (Non est hic, surrexit sicut praedixerat; ite, nuntiate, quia surrexit de sepulchro.)

Darauf noch der Satz: ‚Ich bin auferstanden, nachdem ich Mensch geworden bin und deine väterlichen Befehle erfüllt habe‘.[1]

Die drei ersten Sätze beruhen auf dem Bericht des Marcusevangeliums (Kap. 16) von der Begegnung der heiligen Frauen mit dem Engel am Grabe des Herrn. Sie allein sind für die spätere Entwicklung des liturgischen Dramas von Bedeutung und begegnen uns in fast sämtlichen Osterfeiern wieder. Sie wurden von den Sängern, wie schon aus den Bezeichnungen ‚Frage‘ und ‚Antwort‘ hervorgeht, im Wechselgesang vorgetragen.

Einen eigentlich dramatischen Charakter erhielt jedoch dieser Wechselgesang erst dadurch, daß er mit der Zeremonie der Bestattung des Kreuzes in Verbindung gebracht wurde. Es war nämlich Sitte, beim Karfreitaggottesdienst vor dem Altar ein Kreuz aufzurichten und dasselbe nach beendetem Gottesdienst in ein Stück Zeug eingehüllt in feierlichem Zuge an einem Ort neben dem Altar niederzulegen, der das heilige Grab bedeuten sollte und wohl auch dementsprechend hergerichtet war (quaedam assimilatio sepulcri). Die erste Spur dieses Gebrauchs findet sich, soviel ich weiß, in dem Liber consuetudinum, einer Vorschrift für die Ordnung des Gottesdienstes in den englischen Klöstern, die zur Zeit des Königs Edgar (959—975) erlassen wurde. Die Vorrede des Liber consuetudinum hebt indes ausdrücklich hervor, daß man bei der Abfassung die Gebräuche auswärtiger Klöster benutzte, es werden Fleury-sur-Loire und Gent namhaft gemacht. Gerade bei der Beschreibung der Grabzeremonie (S. 493) finden wir eine Berufung auf den nachahmenswerten Gebrauch einiger Klostergeistlichen, die diese Sitte eingeführt hätten, um das ungelehrte Volk im Glauben zu stärken.[2]

---

1) Über diese Handschrift vgl. Gautier, Les tropes S. 61 ff., 131. Ein Faksimile der angeführten Stelle S. 216.

2) Ein Abdruck des liber consuetudinum bei Migne 137, 475 ff., vgl. Chambers 2, 306 ff. Martene, de antiquis ecclesiae ritibus IV, 141 führt neben dem lib. cons. auch ein Ordinarium aus S. Aper in Toul an, ohne indes zu bemerken, aus welcher Zeit dies Ordinarium stammt. Aus Fleury scheint die Kreuzbestattung nicht übernommen zu sein, in den Veteres consuetudines Floriacenses, die Bosco (Floriacensis vetus bibliotheca, Lugduni 1605, S. 390 ff.) ex vetustissimo ante sexcentos annos scripto membranaceo codice herausgab, findet sich nichts davon; eher aus Gent, wo Erzbischof Dunstan, der einfluß-

Das Kreuz blieb bis zur Nacht vor Ostern im Grabe, dann wurde es weggebracht. Während des Gottesdienstes, der hierauf beginnt, soll ein Klosterbruder sich in eine Alba kleiden und mit einem Palmenzweige in der Hand sich bei dem Grabe niederlassen. Dann sollen drei andere Brüder in Kapuzenmänteln mit Weihrauchfässern in der Hand, langsam, mit Gebärden als ob sie etwas suchten, sich dem Grabe nähern. Wenn nun der Engel sie herankommen sieht, beginnt er mit ihnen den Wechselgesang. Die erste Frage und Antwort sind hier nur durch die Anfangsworte angedeutet; der dritte Satz dagegen ist vollständig mitgeteilt und stimmt bis auf eine kleine Variante (a mortuis anstatt de sepulcro) mit dem Sankt Galler Texte überein.[1] Alsdann wenden sich die drei zu dem Chor mit den Worten: ‚Halleluja, der Herr ist auferstanden.' Und hier sehen wir den Wechselgesang um einen neuen Bestandteil erweitert; der Engel singt: ‚Kommt und sehet den Ort, wo der Herr bestattet war', ein Satz, der nicht wie die übrigen auf Markus, sondern auf Matthäus (28, 6) zurückgeht. Bei diesen Worten hebt der Engel die Decke auf, welche über das Grab gebreitet ist und zeigt den drei Priestern, daß kein Kreuz darunter liegt, sondern bloß das Leintuch, in welches das Kreuz eingehüllt war; die drei ergreifen das Tuch und breiten es aus, gegen den Klerus gewendet, ‚gleichsam um anzudeuten, daß der Herr auferstanden und nicht mehr vom Leichentuch umhüllt sei.' Sie singen alsdann: ‚der Herr ist vom Grabe auferstanden', worauf der Prior das Tedeum anstimmt.

Ein weiterer Beweis für die Verbreitung der Grablegungszeremonie im 10. Jahrhundert ist in einem Troparium enthalten, das unter der Regierung eines der drei ersten Ottonen niedergeschrieben sein muß.[2] Doch finden wir hier natürlich keine ausführlichen Anweisungen für die Darstellung, wie im englischen

---

reichste englische Kirchenfürst jener Zeit, sich 955 im St. Peterskloster aufhielt. Wenn der Vortrag des Tropus schon in Sankt Gallen einen dramatischen Charakter angenommen hätte, dann würde Ekkehard gewiß nicht verfehlt haben, in den Casus S. Galli darauf ausdrücklich hinzuweisen.

1) In der Antwort hieß es wohl coelicola (Sing.), da wie bei Matth. u. Mark. ein Engel auftritt, nicht mehrere, wie im S. Galler Tropus, der sich hier an Lukas anschließt.

2) In der Kgl. Bibliothek zu Bamberg; vorher in der dortigen Dombibliothek. Das Bistum Bamberg wurde bekanntlich erst 1007 durch Heinrich II. gegründet. Die obige Angabe über die Niederschrift nach Jäck, Vollständige Beschreibung der öffentlichen Bibliothek zu Bamberg, T. I, Nürnberg 1831 S. 143. Die Osterfeier iet abgedruckt bei Lange S. 29.

Regelbuch. Es ist nur zu Anfang bemerkt, daß der Wechselgesang beim Besuch des Grabes (ad visitandum sepulcrum) vorgetragen werden solle. Das Gespräch der Engel mit den Frauen stimmt wörtlich mit dem alten Sankt Galler Tropus überein, doch ist noch der vorhergehende Satz des Markusevangeliums herbeigezogen; die Priester, welche die Frauen darstellen, eröffnen nämlich die Szene, indem sie singen: „Und sie sprachen zu einander: wer wälzt uns den Stein vom Eingang des Grabdenkmals." Die Worte „und sie sprachen miteinander" sind also mitgesungen worden, als ob sie zur Rolle gehörten.

Langsam hat sich in der folgenden Zeit dieser dramatische Kern weiter entwickelt.[1] In den letzten Teil der Handlung, die Rückkehr der Frauen vom Grabe, kam ein etwas reicheres dramatisches Leben durch Einführung der Sequenz Victimae paschali, die in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts entstand. Diese Sequenz enthält in ihren drei ersten Sätzen einen jubelnden Lobgesang auf den Erlöser, der die Macht des Todes bezwungen, dann wendet sich der Gesang plötzlich und unvermittelt an die eine der vom Grab zurückkehrenden Marien: ‚Sage Maria, was hast du auf dem Wege gesehen?' Darauf die Antwort in drei Sätzen: ‚Das Grab des Auferstandenen', sodann ‚die Engel, das Schweißtuch und die Kleider', endlich: ‚Christus meine Hoffnung ist auferstanden, er wird den Seinigen nach Galiläa voranschreiten.' Dann schließt der Gesang mit den Worten: ‚Der wahrhaftigen Maria ist mehr Glauben zu schenken, als der trügerischen Schar der Juden.' Also wieder ein Teil der Liturgie, der zum dramatischen Vortrag herausfordern mußte, und der sich trefflich eignete zu einem Wechselgesang zwischen dem

1) Für die folgende Darstellung benutzte ich die Monographien von Milchsack und von Lange. Während Milchsack 28 Texte mitteilt, hat Lange ein Material von erstaunlicher Reichhaltigkeit neu zusammengebracht; seine Schrift enthält den Text von 224 lateinischen Osterfeiern, darunter 159 aus Deutschland, 52 aus Frankreich. Bei beiden fehlt indes der alte St. Galler Tropus. Bei Anordnung des Materials war für Lange der maßgebende Gesichtspunkt die allmähliche Erweiterung der Texte, während es bei meiner Darstellung darauf ankommt, die allmähliche Entfaltung eines reicheren dramatischen Lebens nachzuweisen. Seit Langes Publikation (1887) sind dann noch zahlreiche weitere Texte veröffentlicht worden, z. B. von Young (s. u. S. 55), von Windakiewicz (Krakauer Akad. 1893), von Stötzner, Progr. d. Gymn. Zwickau 1900, die aber das Bild der Entwicklung nicht wesentlich verändern. Die seltenen Ausnahmefälle, wo bei der Grabszene nicht der Sankt Galler Wechselgesang, sondern ein anderer vorgeführt wurde (vgl. z. B. Chambers 2, 29, Leuvensche Bijdragen 7, 64 ff.) können hier unberücksichtigt bleiben.

Chor, der auf seiner Stelle geblieben war, und den Darstellern der drei Frauen, die vom Grabe zum Chor zurückkehrten, jede der drei Antworten konnte einer der drei Frauen in den Mund gelegt werden. Höchst wahrscheinlich ist die Sequenz nicht lange nach ihrer Entstehung dramatisch verwertet worden, wenn sich auch Belege für das Vorkommen in unserem Zusammenhang erst in Handschriften des 13. Jahrhunderts finden; von da an begegnet sie uns aber in den Osterfeiern etwa siebzig mal.

Noch folgenreicher war die Herbeiziehung von Kirchengesängen, welche die Ereignisse des Ostermorgens auf Grund des Johannesevangeliums behandelten. Und zwar wurden hier zunächst zwei Szenen herausgegriffen: wie Maria Magdalena den Aposteln Petrus und Johannes meldet, daß die Leiche verschwunden sei, und wie dann Petrus und Johannes um die Wette zum Grabe laufen; Johannes kommt zuerst ans Ziel, Petrus aber tritt zuerst in das Grab ein, nach ihm Johannes, und sie finden die Leichentücher noch an ihrem Orte.

Diese Szene finden wir zuerst in einem Augsburger liturgischen Buch aus dem 11. oder 12. Jahrhundert, seitdem begegnet sie uns namentlich in Deutschland oftmals wieder. Sie wurde in folgender Weise dargestellt. Der Chor sang die Worte: ‚Es liefen die zwei zusammen und der andere Jünger lief schneller als Petrus und kam früher ans Denkmal.‘ Während dieses Gesangs eilten zwei Geistliche in raschem Schritt zum Grabe und dort nahmen sie eine Handlung vor, die sonst den heiligen Frauen zugeteilt war. Sie holten die Tücher hervor, breiteten sie aus und hielten sie mit entsprechender Gesangsbegleitung nach dem Chor oder nach dem versammelten Volke hin. Also zum erstenmal rasche Bewegung anstatt der langsamen Feierlichkeit; wir werden noch sehen, wie später der Trieb nach weltlich-komischer Gestaltung diesen schwachen Punkt ausspähte und daran anknüpfte. Ferner wurde auf Grund des Johannesevangeliums die Szene dargestellt, wie Maria Magdalena weinend vor dem leeren Grabe sitzt und Christus ihr erscheint. Sie hält ihn zuerst für den Gärtner, da er sie aber anredet, stürzt sie ihm zu Füßen, doch er duldet nicht, daß sie ihn berühre. Die Szene läßt sich seit dem 12. Jahrhundert nachweisen.[1] Zum erstenmal ist hier das Interesse auf eine bestimmte Person hingewendet, die reuige Sünderin tritt aus dem Chor der heiligen Frauen heraus, ihre Klagen, ihre hin-

1) vgl. Lange S. 146 ff., nach Young (s. u. S. 52) schon im 11. Jh.

gebende Liebe, ihr ganzes Gebaren entfaltet sich heftiger, leidenschaftlicher, man möchte sagen mehr im Opern- als im Oratorienstil. Es wird vorgeschrieben, daß sie weinen soll, daß sie auf die Knie sinken soll, häufig treten ihre Klagen aus der Prosaform in die Versform über. Vor allem aber ist von Bedeutung, daß hier zum erstenmal der Weltheiland selber auftritt, der von nun ab mehr und mehr als beherrschender Mittelpunkt der kirchlichen Bühne erscheint. Und so wirkungsvoll wie möglich wurde sein Hervortreten am Schluß des kleinen Dramas gestaltet: er erschien in glänzenden weißen Gewändern, köstlich geschmückt, als Triumphator über Tod und Hölle die Kreuzesfahne in der Hand haltend.

Diese Szenen sind bald allein, bald zusammen mit der Apostelszene an die ursprünglichen Bestandteile angefügt. In zwei Prager Texten dieser letzten ausgebildetsten Form, die beide aus dem 13. Jahrhundert stammen (Lange S. 148), finden wir noch eine stumme Person; es wird hier vorgeschrieben, daß gleich zu Anfang die drei Marien mit Gesang sich an den Salbenkrämer (unguentarius) wenden sollen, von dem sie die Salben entgegennehmen und zur Grabstätte hintragen. Nun gab es aber damals schon längst ausgebildetere Formen des Auferstehungsdramas, in denen die Rolle des Krämers erweitert und mit komischen Zutaten versehen war. Unmöglich wäre es freilich nicht, daß auf Grund solcher Spiele die stumme Person in die Prager Texte durch eine diskrete Abschwächung hinein kam, wie eine solche dem streng liturgischen Charakter entsprach. Indes ist es doch viel wahrscheinlicher, daß man in den erweiterten Auferstehungsdramen ein bereits vorhandenes liturgisches Motiv aufgriff. Es hat wohl schon in früherer Zeit mitunter ein dazu bestimmter Kleriker den Darstellern der drei Marien, als sie sich vom Chore weg nach dem Grabe verfügten, die Weihrauchfässer oder Salbengefäße überreicht und so die Rolle des unguentarius vertreten.

Es wäre ein vergebliches Beginnen, wenn man einen Stammbaum des Abhängigkeitsverhältnisses dieser dramatischen Liturgien aufstellen oder gar für alle die verschiedenen Erweiterungen Entstehungszeit und Entstehungsort nachweisen wollte. Übereinstimmungen, die auf Entlehnungen beruhen, und solche, die sich bei der Gleichartigkeit des Stoffes von selbst ergaben, durchkreuzen sich auf der weiten Länderstrecke zu einem bis jetzt unaufgelösten und unauflösbaren Gewirre, nur selten, z. B. bei einer Gruppe von Denkmälern, die sämtlich den Diözesen Passau oder Prag

angehören (Lange S. 110 ff.), sind wir wohl ohne weiteres berechtigt, die Übereinstimmung auf Verwandtschaft zurückzuführen. Selbstschöpferisches Eingreifen einer dichterischen Individualität liegt auf dem ganzen geschilderten Entwicklungsgange nicht vor. Selbst ein Zurückgreifen auf die evangelischen Berichte ist nicht anzunehmen; wie der übrige Text, so wurden auch die einzelnen Sätze des Evangeliums in der Form übernommen, wie sie bereits zu kirchlichen Gesängen verarbeitet waren. Nur von wenigen Sätzen[1] ist mit einiger Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß sie selbständig hinzugedichtet wurden.

Zum Zweck breiterer lyrischer Ausführung wurden indes neben den prosaischen Gesängen die Gesänge in rhythmischer Form im Laufe der Zeit mehr und mehr bevorzugt. Dies zeigt sich u. a. in einem Texte, der aus dem Kloster Fleury stammt und in der erhaltenen Aufzeichnung ins 13. Jahrhundert zurückreicht. Es ist dies die entwickeltste von allen lateinischen Osterfeiern, die bis jetzt veröffentlicht wurden, zugleich die einzige aus Frankreich stammende, welche die beiden Szenen aus dem Johannesevangelium enthält.[2] Eine Osterfeier aus dem Nonnenkloster Origny Ste. Bénoite, niedergeschrieben im 14. Jahrhundert,[3] besteht schon zur Hälfte aus französischen Versen. Hier geht der leidenschaftliche Schmerz Maria Magdalenas so weit, daß sie ausruft, sie möchte sich am liebsten umbringen. Auch hier begegnet uns der Salbenkrämer wieder; er macht den Frauen in Rücksicht auf ihren frommen Zweck einen billigeren Preis.

Für die Darstellung wurde nicht über den Kreis der Priester und Klosterschüler hinausgegriffen, ausgenommen natürlich die Nonnenklöster; in Origny Ste. Bénoite z. B. wurden die heiligen Frauen von Nonnen, der Engel von einem Priester dargestellt.[4]

---

1) vgl. Lange, S. 77, 80. Es sind die Sätze: Ad monumentum venimus gementes etc. und Cernitis o socii, ecce linteamina et sudarium etc.

2) Über die Handschr. vgl. Cuissard, Inventaire de la Bibl. d'Orléans. Fonds de Fleury 1885 S. 114. Sämtliche darin enthaltenen dramatischen Stücke mit Gesangsnoten bei Coussemaker. Das obenerwähnte auch bei Lange S. 160ff. Daß diese Szenen auch sonst in Frankreich nicht unbekannt waren, scheint aus dem Rationale des Durandus († 1296) lib. VI de nocturno officio sabbati sancti hervorzugehen. Über zwei Texte von ähnlichem Charakter aus Dublin und Sarum vgl. Chambers 2, 33, 315.

3) ed. Coussemaker S. 256.

4) In einem Frauenkloster zu Troyes (13. Jhdt., vgl. Baist in den roman. Forschungen 23, 751) wurden die zwei Engel von Kindern dargestellt. Die Texte,

In einigen deutschen Liturgien, welche zum ursprünglichen Kern den Apostelwettlauf hinzufügten, finden wir, jedoch erst seit dem 14. Jahrhundert, daß am Schluß vor dem Tedeum das Volk durch Anstimmung des Gesangs: ‚Christ ist erstanden' sich an der Feier beteiligte, ein Gebrauch, der uns bereits ein Jahrhundert früher in einer ausgebildeteren Form des Osterspiels begegnet. Daß das Volk sich in seiner Sprache am Gesang beteiligte, kommt sonst bloß noch in einem Prager Ritual des 14. Jahrhunderts vor, wo der Gesang ‚Buoh wssemohuczy' (Gott allmächtiger) vor dem Tedeum angestimmt wird (Lange S. 131). Eine eigentliche Verkleidung der auftretenden Personen fand nicht statt, ihr Charakter wurde bloß insoweit angedeutet, als dies mit den Mitteln der priesterlichen Gewandung möglich war, dazu kamen höchstens noch Abzeichen, wie die Palme für den weißgekleideten Engel am Grabe. Christus als Gärtner wurde vielleicht durch einen Spaten in der Hand charakterisiert. Die merkwürdige Osterfeier von Fleury enthält Vorschriften zu einem Kostümwechsel; Christus soll zuerst als Gärtner, dann reich geschmückt als Weltheiland mit der Kreuzesfahne auftreten. Doch dürfen wir nicht vergessen, daß damals bereits die Inszenierungskunst außerhalb der Liturgie sich mannigfaltig entwickelt hatte. Die liturgische Szene während des Gottesdienstes zu Ostern — und ebenso warscheinlich auch an andern Festtagen — bewahrte wohl mitunter auch dadurch einen mehr oratorienhaften, als eigentlich theatralischen Charakter, daß die Darsteller ihre Rollen nicht auswendig vortrugen, sondern vom Blatt absangen.[1] Die Zeit der Darstellung scheint immer die nämliche geblieben zu sein, die schon im englischen Liber consuetudinum angegeben wird: während der Matutin am Ostersonntag zwischen dem dritten Responsorium und dem Tedeum.

Was die übrigen kirchlichen Gebräuche der Passions- und Osterzeit, außer dem Ostersonntagmorgen, betrifft, so sind die liturgischen Handschriften bis jetzt noch nicht mit Rücksicht auf etwaige dramatische Ansätze systematisch durchforscht worden. Am Palmsonntag sowie an mehreren Tagen der Karwoche be-

---

in denen eine cantrix erwähnt wird (Lange S. 150, 153; vgl. Ducange s. v.) müssen gleichfalls aus Nonnenklöstern stammen.

1) Wenigstens scheint sich dies aus den ausführlichen Rubriken im Liber ordinarius der Stiftskirche zu Essen (herausg. v. F. Arens, Paderborn 1908, S. 73 ff.) zu ergeben, wo für die Engel am Grabe vorgeschrieben wird: ‚Habeant librum in quo contineatur cantus, quem cantaturi erunt, si exterius nesciunt, et lumen, ut videre possint'.

steht noch heute in der katholischen Kirche der Gebrauch, beim Gesangsvortrag des Evangeliums eine Art von Rollenverteilung eintreten zu lassen. Die älteste bis jetzt nachgewiesene Spur dieses Gebrauchs findet sich in einer Handschrift des 12. Jahrhunderts;[1] dort wird für den Palmsonntag vorgeschrieben, zuerst sollten zwei Sänger singen: ‚Die Priester und Pharisäer versammelten sich und sagten', darauf der Chor: ‚Was machen wir, da dieser Mensch viele Zeichen tut? Wenn wir ihn gewähren lassen, werden alle an ihn glauben', dann wieder die zwei Sänger, denen der verbindende Text zugeteilt ist: ‚Aber einer unter ihnen, Kaiphas, der in diesem Jahre Hoherpriester war, sprach', dann einer aus dem Chor: ‚Es ist besser, daß ein Mensch für das Volk stirbt und nicht das ganze Volk zugrunde geht', und so fort; der Text ist wörtlich aus dem Johannisevangelium entlehnt. Doch werden wir noch sehen, daß die ausgebildeteren Formen der Passion sich schwerlich im Anschluß an diese gottesdienstlichen Gebrauch entwickelt haben.

Sehr wahrscheinlich ist es dagegen, daß die Höllenfahrtsszene, die sich späterhin in den geistlichen Spielen sehr häufig findet, auf einen rituellen Gebrauch zurückgeht. Es bestand die Sitte, daß in der Osternacht eine Prozession um die Kirche veranstaltet wurde. An einer verschlossenen Tür der Kirche, die das Höllentor vorstellte, wurde Halt gemacht; ein Geistlicher, der die Rolle Christi vertrat, klopfte an die Tür und verlangte Einlaß; ein Diakon, der den Teufel vorstellte (in figura diaboli) antwortete mit rauher Stimme. Die Worte des lateinischen Zwiegesprächs sind entlehnt aus den Schlußversen des 24. Psalms und aus dem Evangelium Nicodemi, das bekanntlich eine Hauptquelle für die mittelalterlichen Vorstellungen von der Höllenfahrt war. Nach dreimaliger Frage und Antwort wurde die Tür geöffnet und die Prozession zog in die Kirche ein. Allerdings ist für diesen Gebrauch bis jetzt nur ein Beispiel aus dem 15. Jahrhundert nachgewiesen, da indes genau dasselbe Zwiegespräch schon seit dem 14. Jahrhundert in mehreren Osterspielen sich findet, so können wir wohl die Prozession als Quelle für die betreffenden Szenen voraussetzen.[2] Nach einer Vision der Klausnerin Wilbirgis können

1) abgedr. v. Sepet, Bibl. de l'éc. des chartes 28, 11.

2) Das Prozessionsritual (Augsburg 1487) ist abgedruckt bei Milchsack (a. a. O. S. 127), der auch die Herkunft der Textesworte und ihre Verwendung im Osterspiel nachgewiesen hat. Vgl. auch Wirth S. 23 f.

wir sogar vermuten, daß die Szene schon um die Mitte des 13. Jahrhunderts in den Kirchen vorgeführt wurde.[1]

Daß der Gang nach Emaus bei dem Vespergottesdienst des Ostermontags oder Osterdienstags in einer liturgischen Szene zur Darstellung kam, dafür haben wir mehrere Zeugnisse; der älteste Text soll aus dem 11. Jahrhundert stammen.[2] Den Kern der Szene bildet das Gespräch zwischen Jesus und den Jüngern nach Lucas Kap. 24. Der Vergleich mit der Ostermorgenszene läßt uns vermuten, daß es auch für die Emausszene früher einfachere Formen gegeben haben mag ohne das reichliche Beiwerk, mit dem die vorhandenen Texte ausgestattet sind. Der von Fleury zeigt in der Inszenierung eine gewisse Verwandtschaft mit dem Ostertexte desselben Klosters; hier findet sich in der Rolle des Heilands sogar ein dreimaliger Kostümwechsel. Am Schlusse folgt im Text von Fleury die Szene zwischen Christus und Thomas, in dem von Rouen die Sequenz Victimae paschali, welche die beiden Jünger im Wechselgesang mit Maria Magdalena vortragen.

Auch für das Weihnachtsdrama können wir die Entwicklung aus dem Wechselgesange feststellen. Schon Tutilo hat den Tropus Hodie cantandus, den er für das Weihnachtsfest dichtete (Gautier S. 62 f.), mit einer dialogischen Stelle versehen. Doch schließt sich die dramatische Weiterbildung, soweit wir sie bis jetzt übersehen können, nicht an diesen Tropus an, sondern an einen andern (abgedruckt bei Gautier S. 218), der uns zuerst in zwei Troparien des 11. Jahrhunderts begegnet; das eine stammt aus S. Martialis in Limoges, das andere, von unbekannter Herkunft, befindet sich jetzt in Oxford. Er lautet: „Wen sucht ihr in der Krippe, o Hirten, sagt an?“ Antwort: „Den Erlöser

1) Pez. Scriptores rerum austriacarum II, 268. Item quadam nocte dominicae resurrectionis, cum in Monasterio ludus Paschalis tam a Clero quam a populo ageretur, quia eidem non potuit corporaliter interesse, coepit desiderare, ut ei Dominus aliquam specialis consolationis gratiam per Resurrectionis suae gaudia largiretur. Et vidit quasi Dominum ad Inferos descendentem et inde animas eruentem, quae quasi columbae candidissimae circumvolantes ipsum comitabantur et sequebantur ab inferis redeuntem.

2) Vgl. die ‚Versus de pelegrinis‘ aus einer Handschrift katalonischer Herkunft bei Young S. 306; voran geht hier die Szene zwischen Magdalena und dem Gärtner. Ein Text sizilianischer Herkunft aus dem 12. Jahrhundert ebd. 329 ff. Französische Texte aus dem 13 und 14. Jahrhundert, aus Fleury und Rouen bei Du Méril S 117; über einen unveröffentlichten aus Beauvais (12. Jhdt.) vgl. Meyer S. 133. Über die ‚repraesentatio peregrinorum‘ gegen Ende des 12. Jahrhunderts in Lichfield vgl. Chambers 2, 36.

Christus, den Herrn, das Kind in Windeln eingehüllt etc.“ Wenn wir diesen Wechselgesang mit demjenigen vergleichen, der dem liturgischen Osterdrama zugrunde liegt (Frage: „Wen sucht ihr am Grabe, o Christinnen?“ Antwort: „Jesum von Nazareth, den Gekreuzigten“) — so sind wir zur Annahme berechtigt, daß dem Verfasser des Weihnachtsgesanges der Ostergesang vorschwebte; dieser ist gewiß älter; hier allein beruht der Dialog auf dem Texte des Evangeliums. Im Troparium von Oxford wird vorgeschrieben, die Frage solle von zwei Diakonen gesungen werden, die in weite Gewänder (Dalmatiken) gekleidet, hinter dem Altar stehn, die Antwort von zwei Sängern im Chor. Hier zeigt sich schon der Übergang zum eigentlichen Drama. Durch die weiten Gewänder sollen nämlich die Diakone als Frauen charakterisiert werden; wenn wir die spätern dramatischen Weihnachtsfeiern zur Vergleichung heranziehen, so erkennen wir, daß mit diesen Frauen die beiden Hebammen gemeint sind, die nach dem apokryphen Protevangelium Jakobi der Gottesmutter zur Seite standen und denen ganz naturgemäß die Frage an die Hirten in den Mund gelegt wird.

Zur Feststellung der ersten Entwicklungsstufen liegen uns hier keine so zahlreichen Denkmäler vor, wie bei der Osterliturgie. Trotzdem können wir erkennen, daß die dramatische Ausbildung der Weihnachtsliturgie eine viel reichere und mannigfaltigere war. Die evangelische Erzählung bietet hier eine bunte Fülle von Ereignissen, die noch weit mehr als die Ereignisse des Osterzyklus dazu angetan waren, mit den dramatischen Mitteln dargestellt zu werden, welche die Frühzeit des christlichen Theaters darbot. Zudem herrschte gerade in diesem Teile des Jahres unter Geistlichkeit und Volk eine Stimmung, die der Entfaltung des frohen Spieltriebs förderlich war und die über die Grenzen der oratorienhaften Behandlung hinausdrängen mußte. Schon bei der Geschichte der dramatischen Osterfeiern konnten wir erkennen, daß die chronologische Reihenfolge der überlieferten Denkmäler sich keineswegs mit dem inneren Entwicklungsgange deckt; bei den dramatischen Feiern des Weihnachtszyklus hat es die Unvollkommenheit der Überlieferung in noch weit höherem Maße so gefügt, daß unentwickelte, dem ursprünglichen näherstehende Formen uns bloß in verhältnismäßig späten Handschriften überliefert sind, während die auf uns gekommenen zeitlich früheren Versionen bereits eine längere Entwicklungsreihe zur Voraussetzung haben.

Zur Zeit der Niederschrift der erwähnten Troparien gab es schon im Weihnachtszyklus sehr ausgebildete dramatische For-

men. Wenn wir uns jedoch den Übergang vergegenwärtigen wollen, so sind wir zunächst auf ein Denkmal angewiesen, das zweihundert Jahre jünger ist, eine Weihnachtsfeier aus einer Handschrift des 13. Jahrhunderts.[1] Hier wird vorgeschrieben, daß hinter dem Altar die Krippe und ein Bild der Jungfrau Maria aufgestellt werden solle. Dann verkündet ein Knabe, der den Engel vorstellt, von einem erhöhten Orte aus den Hirten die frohe Botschaft. Die Hirten werden durch fünf Kanoniker oder Vikare vertreten; indem sie sich anschicken zur Krippe hinzuschreiten, ertönt oben vom Gewölbe der Kirche herab von Kinderstimmen der Gesang: ‚Ehre sei Gott in der Höhe.' An der Krippe treten ihnen, in Dalmatiken gekleidet, zwei Priester entgegen ‚quasi obstetrices'. Sie richten an die Hirten wörtlich dieselbe Frage, wie im Troparium von Limoges, und erhalten auch wörtlich dieselbe Antwort; alsdann zeigen sie das Kind; die Hirten beten es an und entfernen sich, indem sie ein Halleluja singen. Hierauf beginnt sogleich die Messe, bei welcher die Hirten den Chor dirigieren (Pastores regant Chorum). Die dramatische Vorführung war aufs engste mit dem Gottesdienste verbunden.

Wie man sieht, zeigt hier die erste Stufe der Entwicklung manche Übereinstimmnng mit den dramatischen Osterfeiern. Wie dort Christus, so tritt hier Maria zunächst nicht in eigener Person auf. Wie dort das Grab, so bildet hier die Krippe einen festen Mittelpunkt, um welchen sich das Drama in immer reicherer Entfaltung gruppiert.

Für das Fest der Opfer des bethlehemitischen Kindermords am dritten Tage nach Weihnachten ist gleichfalls eine liturgische Feier erhalten, die einen Ansatz zu dramatischer Entwicklung zeigt. Sie ist überliefert in einer Handschrift aus S. Martialis (11./12. Jahrhundert).[2] Allerdings ist hier die erschütternde Tragik mehr angedeutet als wirklich entfaltet; man war auf eine symbolische Behandlung beschränkt. Dazu war auch in dem Berichte des Matthäus ein Anhaltspunkt gegeben; der Evangelist verweist bei der Erzählung des Kindermords auf die Worte des Propheten Jeremias: ‚Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei

1) Vermutlich aus Rouen, wo dieselbe Version in Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts vorkommt. Vgl. Du Méril S. 148 und den neuen Abdruck der Rouener Texte bei Gasté S. 1 ff. Dort wird auch eine Weihnachtsszene in einer Handschrift des 12. Jahrhunderts in Montpellier, leider nur sehr flüchtig, erwähnt.

2) Vgl. Journal des savants 1846 S. 92; Gautier S. 168.

gehört, viel Klagens, Weinens und Heulens; Rahel beweinte ihre Kinder und wollte sich nicht trösten lassen.' Die Angst und Verzweiflung der Mütter, deren Darstellung sich die späteren Dichter von geistlichen Dramen nicht entgehen ließen, ist also hier vertreten durch eine lyrische Klage Rahels, die ein Engel zu trösten sucht. Die Klage und der Trost umfassen je neun gereimte Zeilen; voran stehn zwei Versikel, die auf Apok. 6, 9 ff. beruhen. Ob der Vortrag des Gesangs von irgend welcher dramatischen Aktion begleitet war, ist nicht ersichtlich.

Man sieht, für die Anfänge der dramatischen Feier des Weihnachtstages und des Tages der unschuldigen Kinder fließen die Quellen bis jetzt sehr spärlich. Doch erklärt sich dies nicht bloß aus der mangelhaften Durchforschung der Handschriften, sondern ohne Zweifel auch daraus, daß ein anderer Tag des Weihnachtszyklus, der Tag der heiligen drei Könige, durch die glänzenden Schaustellungen, zu denen er Anlaß bot, die anderen Feste in den Schatten stellte. Bei keiner anderen Begebenheit ließ sich der tiefere Sinn mit Hilfe der dramatischen Form so anschaulich darstellen wie hier, wo die Könige in ihrer würdevollen Pracht das Kindlein in der Wiege verehren. Außerdem lag es nahe, die Darstellung der Ereignisse des Weihnachtstages und des Tages der unschuldigen Kinder mit diesem Feste zu verbinden, die Anbetung der Hirten als ein Vorspiel voranzustellen, den bethlehemitischen Kindermord als unmittelbare Folge anzuschließen und so die Ereignisse der Weihnachtszeit zu einer zyklischen Darstellung abzurunden.

Die erhaltenen Dreikönigsfeiern lassen sich in zwei Gruppen teilen.[1]

In der einen tritt der Zusammenhang mit den übrigen Feiern noch nicht hervor; hier vollzieht sich die Zeremonie in ähnlicher

---

1) Vgl. die Monographie von Anz, die lateinischen Magierspiele, Leipzig 1905. Nach dieser Untersuchung, die alle Einzelheiten der Textgestaltung sorgfältig berücksichtigt, gestaltet sich der Entwicklungsgang der Dreikönigsspiele in allen wesentlichen Zügen ebenso, wie ich ihn bereits in der ersten Auflage dargestellt habe. Anz untersucht 15 Texte und zwar außer den 13 schon früher herangezogenen noch die zwei erst in jüngster Zeit veröffentlichten von Le Mans und Laon, sowie den schon 1654 gedruckten, aber bisher übersehenen von Besançon, vgl. die Bibliographie bei Anz S. 9 ff. Dazu kommen jetzt noch die ‚Versus ad Herodem faciendum', die Young in den Publications of the Modern Language Association 24, 325 nach einem in Madrid befindlichen, aber aus Sizilien stammenden Troparium-Prosarium aus dem 12. Jahrhundert veröffentlicht hat, und ein neumierter Text aus dem 11. Jahrhundert in der Bibl. Mazarine, herausg. v. Young S. 295.

Weise, wie die Anbetung der Hirten am Weihnachttage. Als Beispiel mag eine Rouener Feier aus dem 14. Jahrhundert dienen. Drei Geistliche, als Könige gekleidet, kommen von drei Teilen der Kirche einherschreitend am Altar zusammen. Sie zeigen sich gegenseitig den Stern, küssen sich und ziehen dann vereint in feierlicher Prozession zur Krippe, indes der Kantor ein Responsorium anstimmt. Am Ziele angelangt, werden sie mit einem Wechselgesange von den Hebammen — auch hier zwei Priester in Dalmatiken — empfangen. Diese Priester schlagen den Vorhang von der Lagerstätte des Kindes zurück, die Könige bringen ihre Opfer dar und fallen zum Gebete nieder; der Engel — ein weißgekleideter Knabe — ermahnt sie auf dem Rückwege dem Könige Herodes auszuweichen. Sie ziehen durch das Seitenschiff aus der Kirche und treten durch die linke Tür in den Chor; während der Messe erfüllen sie ihre Funktionen ebenso wie die Hirten im Weihnachtsspiel. Ähnlich verläuft die Feier nach dem Rituale von Limoges (Du Méril S. 151); hier erfahren wir, daß den Königen bei ihrem feierlichen Zuge der Stern an einem Stricke voranschwebte. Daß dies ein Haupteffekt war, geht schon daraus hervor, daß mitunter die ganze Feier als ‚Stella' bezeichnet wird.[1]

Das gemeinsame Merkmal der zweiten Gruppe ist, daß hier auch noch der Tyrann Herodes auftritt, vor dessen Thron die drei Könige auf ihrem Weg zur Krippe Halt machen. Durch Herodes wurde in die ursprüngliche Form des christlichen Dramas das böse Prinzip und damit das eigentliche dramatische Leben eingeführt. In einem liturgischen Drama aus Nevers, das c. 1060 niedergeschrieben ist, sehen wir die Rolle des Herodes in einen Text eingefügt, der mit dem Texte von Rouen fast wörtlich übereinstimmt. In letzterem Texte hatte, wie wir sahen, der Engel am Schlusse die Könige ermahnt, auf einem anderen Wege zurückzukehren. Der Grund dieser Mahnung war aus dem Texte selber nicht ersichtlich; vermutlich wollte man diesem Mangel dadurch abhelfen, daß man die Könige auf dem Hinweg mit Herodes zusammenführte, der sie nach dem Zweck der Reise fragte und sie aufforderte, ihm auf dem Rückweg vom neugebornen Könige zu erzählen. Demgemäß ist auch die Rolle des Herodes

1) Ferner gehören zu dieser Gruppe die Texte aus Besançon und aus der Mazarine und vermutlich auch eine Umdichtung in leoninische Hexameter, von der sich der Anfang in einer Wiener Hdschr. d. 14. Jahrhunderts erhalten hat.

in der Handschrift von Nevers noch ganz kurz und farblos gehalten. Nachdem jedoch der Tyrann einmal eingeführt war, wurde er immer mehr zum eigentlichen Mittelpunkt der Handlung. Es zeigt sich das deutlich in der großen Mehrzahl der erhaltenen Texte. Von diesen Texten werden drei (Compiegne, Bilsen, Freising) noch in das 11. Jahrhundert, die übrigen in das 12. Jahrhundert, nur der von Le Mans in das 13. Jahrhundert gesetzt. Die Texte aus dem 11. Jahrhundert zeigen in vieler Hinsicht eine reichere dramatische Entfaltung als die späteren, unter denen wiederum der von Fleury als der lebendigste und ausgeführteste erscheint; doch ist noch aus dem 11. Jahrhundert ein kurzes Bruchstück eines Dreikönigsspiels erhalten, das mit dem Texte von Fleury fast wörtlich übereinstimmt. Der Kern, der von mannigfachen Zutaten überwuchert wird, ist überall die Anbetungsszene in der Fassung von Rouen, was die Zusätze anlangt, so trifft es sich oft, daß ein Text in dem einen Teile mit dem einen, in dem andern Teile mit dem andern Spiele dieser Gruppe eine nähere Verwandtschaft zeigt; offenbar hat öfters Contamination stattgefunden. Die meisten der erhaltenen Texte stammen aus Frankreich; alles spricht dafür, daß von dort aus die lateinischen Herodesspiele sich nach Osten und nach Süden weiterverbreitet haben.[1]

Gemeinsam ist diesen Spielen, daß sie die ganze Reihe der Begebenheiten vorführen, wie sie im Evangelium erzählt werden. Nachdem Herodes erfahren hat, daß die drei Weisen den neuen Judenkönig suchen, läßt er die Schriftgelehrten kommen, die ihre Bücher aufschlagen und die Prophezeiung des Micha finden, wonach der König in Bethlehem geboren werden soll. Darauf folgt die Einladung des Herodes an die Magier, ihm auf dem Rückwege Bericht zu erstatten, der Zug der Magier nach Bethlehem, die Anbetung und die Warnung des Engels. In den meisten Texten wird am Schlusse dem Herodes gemeldet, daß die Magier einen anderen Weg genommen haben, die Wut und Rachsucht des Tyrannen wird noch angeschürt durch seine Krieger, denen sich in manchen Versionen auch sein Sohn Archelaus beigesellt, und es wird Befehl erteilt, alle Kinder unter drei Jahren in Bethlehem umzubringen.

Diese Herodesszenen konnten natürlich nicht mehr durch Mosaikarbeit aus Evangelien und kirchlichen Gesängen hergestellt

1) Vgl. den Stammbaum bei Anz S. 129 u. ebd. S. 126 f.

werden. Als Form für die selbständige dichterische Tätigkeit, die hier eintreten mußte, wurde der Hexameter gewählt, dem wir in den alten Osterliturgien fast nirgends begegnen.[1] Manche dieser Hexameter sind aus Virgil entlehnt, so redet der Bote des Herodes die Magier mit denselben Worten an, die Pallas bei Virgil VIII, 112 ff. dem Aeneas zuruft; die selbstgedichteten Hexameter, darunter leoninische und paarweis gereimte, fallen gegen die Virgilischen merklich ab. Merkwürdig ist es, daß in zwei Texten auch die Didaskalien in Verse gebracht sind, in dem von Nevers freilich nur zu Anfang; der Verfasser des Textes von Bilsen hat jedoch, da er einmal im Zuge war, die Arbeit fast durch das ganze Stück getreulich durchgeführt ‚Tunc pergunt pariter hunc [sic] verbum vociferantes' oder ‚Non moram faciens respondet nuntius ista' usw. Am meisten aber lockte die Aufgabe, den Charakter des Tyrannen darzustellen. Wenn die Schriftgelehrten ihm die Prophezeiung vorlesen, ergreift er das Buch und schleudert es wütend zur Erde; er droht den Magiern mit seinem Stocke; bei Empfang der Nachricht, sie hätten einen anderen Weg genommen, ruft er mit dem Catilina des Sallust: Incendium meum ruina exstinguam;[2] in dem Texte von Fleury ergeht er sich um die Wette mit seinem Sohne Archelaus in lächerlichen und blutdürstigen Tiraden, im Texte von Montpellier wird vorgeschrieben, daß er einem seiner Krieger das Schwert aus der Hand nehmen und damit in der Luft herumvagieren solle. Diese Gestalt, die noch Hamlet als den Typus eines Theaterbösewichtes erwähnt, war somit schon im 11. Jahrhundert in den Hauptzügen entwickelt. Herodes wurde als der Mittelpunkt des Ganzen betrachtet, den Versionen von Freising, Fleury und Madrid hat er den Titel gegeben, und schon die ältesten Zeugnisse lassen uns erkennen, daß vor allem seine Person sich dem Gedächtnisse der Hörer einprägte.

Ohne Zweifel war ursprünglich die Darstellung des bösen Tyrannen und seiner Sippe von den Verfassern vollkommen ernst gemeint; doch konnte es nicht ausbleiben, daß einer oder der andere Darsteller die verlockende Gelegenheit benutzte, einen komischen Effekt anzubringen. Wenn Herrad von Landsberg, die Äbtissin von Hohenburg c. 1170 darüber klagt, daß in die

1) Vgl. indes die Bearbeitung des ‚Cernitis o socii' in Hexametern im Texte von Fleury (Lange S. 164) und die Bearbeitung des ‚Quem quaeritis' in Distichen im Texte von Origny Ste. Bénoite (Coussemaker No. XVIII).

2) Catilina cap. 32; zuerst bemerkt von Wilken S. 16.

geistlichen Spiele des Weihnachtszyklus Possenreißerei und unziemlicher Scherz eingedrungen sei, so bezieht sich das wohl in erster Linie auf Herodes und seinen Hofstaat; der Tyrann saß gewiß nicht immer so ernst und streng auf seinem Throne, wie ihn die Äbtissin in ihrem Hortus deliciarum abgebildet hat.[1] Direkte Beweise sind freilich aus den Texten kaum zu entnehmen, nur einmal im Text von Montpellier reden die Magier im Gespräche mit Herodes ein unverständliches Kauderwelsch: Ase ai ase elo allo abadac erazai usw., ein komischer Effekt, der später noch oft im mittelalterlichen Drama wiederkehrt.

Der Text von Rouen läßt uns erkennen, daß die Dreikönigsfeier ursprünglich ein Vorspiel zur Messe sein sollte. In ihrer erweiterten Gestalt konnte sie diesen Charakter nicht mehr beibehalten und so begegnet uns hier der erste Fall, daß das kirchliche Drama sich von dem eigentlichen Gottesdienst loslöst. Dies geschah bereits im 11. Jahrhundert; der Ordo von Bilsen schreibt vor, daß das Spiel nach dem Benedicamus, also nach dem Schlusse des feierlichen Vesper-Gottesdienstes beginnen solle. Daß die Feier manchmal in die Oktave des Festes verlegt ward, ergibt sich aus der Schilderung der Herrad von Landsberg und aus der Überschrift des Straßburger Textes. Außerdem erforderte die erweiterte Dreikönigszene eine Änderung in bezug auf den Schauplatz, der neben dem Herrschersitz des Herodes in Jerusalem auch die Stadt Bethlehem und den Aufenthaltsort der Hirten umfassen mußte. Ein Dekorationswechsel war mit den Mitteln der kirchlichen Inszenierungskunst noch nicht ausführbar; an Stelle des Nacheinander, an welches wir jetzt gewöhnt sind, herrschte ein Nebeneinander; gleich von Anfang an befand sich Herodes auf seinem Throne, die Hebammen an der Wiege, die Hirten wieder an einem andern Orte und warteten, bis die Handlung sich zu ihnen hinbewegte. Eröffnet wird nunmehr das Spiel durch einen feierlichen Gesang,[2] während dessen hält Herodes nebst Gefolge seinen Einzug und läßt sich auf dem Throne nieder; ohne Zweifel begaben sich zugleich auch die übrigen Personen des

1) Engelhard, Herrad v. Landsberg, Stuttgart 1818 S. 104; eine Holzschnittreproduktion des Herodesbildes bei Schnaase, Geschichte der bildenden Künste Bd. V (1856) S. 631.

2) Im Bilsener Texte steht er richtig am Anfang, im Freisinger in sehr verderbter Gestalt am Schluß. Der zweite Teil des Gesangs (super solium David, Jes. 9, 7) wird auch im Ordo Rachelis angestimmt, während dem Herodes sein Szepter überreicht wird.

Dramas auf ihre Standorte. Diese Art der Inszenierung hat sich das ganze Mittelalter hindurch erhalten, auch nachdem man den Schauplatz aus der Kirche ins Freie verlegt hatte. Der Text von Fleury zeigt uns bereits, wie das Drama mit der Entfaltung eines reicheren Lebens aus dem Gotteshause hinausgedrängt zu werden begann. Es wird schon der Kreuzgang zu Hilfe genommen. An der Tür des Klosters steht die Krippe, im Hofe der Sitz des Herodes; die Schriftgelehrten, jeder mit einem langwallenden Barte, sollen sich an der Stelle bereit halten, wo sich die Gastzimmer des Klosters befinden (diversorium).[1] Aus dem Tore, das in das Seitenschiff der Kirche führt, treten die Magier heraus, denen der wunderbare Stern voranleuchtet.

Wie wir sahen, wird in den erweiterten Texten die Handlung bis zu dem Punkte geführt, daß sich der bethlehemitische Mord sogleich anschließen kann, und man hat wohl auch öfters die entsprechende Szene beigefügt. Mit voller Gewißheit ergibt sich aber aus den Texten des 11. Jahrhunderts, daß man damals schon mit dem Dreikönigsspiel die Hirtenszene verband, die eigentlich zur Weihnachtsfeier gehörte; in den Texten von Bilsen und Freising erscheint zuerst ein Engel und verkündet den Hirten die frohe Botschaft, diese ziehen nach Bethlehem; bei ihrer Rückkehr begegnen sie den Königen, die gerade vom Throne des Herodes kommen.

Die Szene der Ermordung der unschuldigen Kinder haben wir auch in zwei abgeschlossenen kleinen Dramen aus Freising und Fleury,[2] die sich von der früher besprochenen streng symbolischen Fassung unterscheiden, und die wohl dadurch entstanden sind, daß man von der fertig vorliegenden zyklischen Fassung für die Feier des Unschuldigen-Kinder-Tages das betreffende Stück ablöste. Es scheint dies daraus hervorzugehen, daß gegen Anfang Sätze aus den erweiterten Dreikönigsspieltexten stehen. Im Mittelpunkt stehn freilich auch hier noch die Klagen Rahels, die in beiden Texten manche wörtliche Übereinstimmungen zeigen. Sie bewegen sich in leoninisch gereimten Hexametern und lassen etwas von dem Hauche des Geistes verspüren, der die großen Meisterwerke der christlich-lateinischen Dichtkunst beseelt. Der trauernden Rahel zur Seite stehen Trösterinnen (consolatrices), im Freisinger Text eine einzige consolatrix. In diesem Text ist die

1) Vgl. Sepet, Le drame chrétien. Paris 1878 S. 92.
2) ed. Weinhold S. 62 ff., Du Méril S. 171 ff.

schöne Sequenz von der trauernden Rahel, die der Sankt Galler Notker Balbulus gedichtet hat[1], geschickt verwertet; zu den Worten, worin Rahel aufgefordert wird, ihre Augen zu trocknen, ist eine Bühnenanweisung getreten: die Consolatrix wischt Rahels Tränen ab. Der Text von Fleury wird eingeleitet durch eine sinnvolle Vorführung der unschuldigen Opfer des Tyrannen. Die Kinder aus der Klosterschule, in weiße Gewänder gehüllt, ziehen fröhlich einher, vor ihnen ein Lamm mit einer Kreuzesfahne. Dann, als sie bereits von den Schergen zu Boden gestreckt sind, erscheint ein Engel und singt: „Lasset die Kleinen zu mir kommen"; darauf erheben sie sich und ziehen singend in den Chor der Kirche ein. Neben der Verwandtschaft mit dem Freisinger Texte finden wir jedoch hier die nämliche Stelle aus der Apokalypse wie im Text von St. Martial.

Eine andere Neuerung im Weihnachtszyklus ist bloß aus gelegentlichen Äußerungen der Zeitgenossen erkennbar. Indem ein reicheres dramatisches Leben eindrang, verschwand auch die Scheu, die Gottesmutter mit ihrem Kinde vorzuführen. Herrad von Landsberg erwähnt unter den Schaustellungen des Dreikönigsfests auch das Wochenbett der heiligen Jungfrau; Gerhoh von Reichersberg beschwert sich, daß in der Kirche Maria als Matrone dargestellt werde und das Geschrei des kleinen Weltheilands in der Wiege ertöne. Was die erhaltenen Texte betrifft, so wird uns das Kindbett Marias erst später, im Benediktbeurer Weihnachtsspiel begegnen.

Neben diesen Szenen, die auch durch die Hülle der Kirchensprache hindurch eine unmittelbare volkstümliche Wirkung ausüben mußten, hat sich aus den liturgischen Weihnachtsgebräuchen noch eine dramatische Feier von völlig anderer Art entwickelt, eine Feier, die mehr einen lehrhaften Charakter trug und die Bedeutung der Weihnacht in der theologischen Weltanschauung des Mittelalters vor Augen führen sollte.

Zu den Lektionen, welche beim Weihnachtsgottesdienst zum Vortrag kamen, gehört eine Predigt, welche dem heiligen Augustinus zugeschrieben wurde und gegen die Juden gerichtet ist, die trotz der klaren Aussagen ihrer eignen Propheten sich weigern, Jesum als den Messias anzuerkennen. Der Prediger ruft ihnen entgegen: ‚In Eurem Gesetz heißt es, daß durch zwei Zeugen die Wahrheit bekräftigt werde; es sollen aber für Christum noch mehr Zeugen

1) Vgl. Winterfeld in den neuen Jahrbüchern f. d. klass. Altertum 5, 353ff.

auftreten.' Dann fährt er fort: ‚Jesaias, lege Zeugnis von Christus ab. Siehe', sagt er, ‚eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären und er wird heißen Immanuel, das ist Gott mit uns. Auch du, Jeremias, lege Zeugnis von Christus ab.' Und nun folgt die Prophezeiung des Jeremias. So werden nach der Reihe Daniel, Moses, David, Habakuk, der alte Simeon, Zacharias und Elisabeth, die Eltern Johannes des Täufers, der Täufer selber aufgerufen; der Prediger unterbricht dies Verhör wiederholt durch heftige Apostrophen an die Juden, die gegenüber dem erdrückenden Beweisverfahren in ihrer Verstocktheit beharren. Um aber den Triumph des Christentums zu vollenden, ruft er zum Schlusse Zeugen aus der Heidenschaft herbei: Virgil, Nebucadnezar und die Sibylle, ‚quoniam veritas non tacuit etiam per linguam inimicorum suorum.' Virgil wird nicht direkt angeredet, sondern von ihm bloß die prophetischen Worte aus der vierten Ekloge zitiert: ‚Iam nova progenies coelo demittitur alto.' Nebucadnezar aber muß in Person das Wunder von den drei Männern im feurigen Ofen berichten: ‚Sage Nebucadnezar, was hast du im Ofen gesehen, als du die drei gerechten Männer ungerecht hineingeworfen hattest? Sage, sage, was wurde dir da offenbart?' Er sagt: ‚Haben wir nicht drei Männer gefesselt in den Ofen geworfen?' Und sie erwidern ihm: ‚In der Tat, König.' ‚Siehe', sagt er, ‚ich sehe vier Männer ohne Fesseln mitten im Feuer umherwandeln und sie sind unversehrt und der vierte sieht aus wie der Sohn Gottes.' Zum Schlusse deklamiert die Sibylle in Hexametern ihre das ganze Mittelalter hindurch so berühmte Weissagung von dem Erscheinen Christi, vom Zusammensturz des Weltalls und von der Posaune des jüngsten Gerichts, und der Prediger wendet sich noch einmal an die Juden: ‚Von solchen Zeugenaussagen erdrückt, werdet ihr der Wahrheit nicht mehr widerstehen können.'

Der sprunghafte, an überraschenden Wendungen reiche Stil, der sich bis zum Ton der leidenschaftlichsten Erregung steigert, läßt den dramatischen Charakter im Original natürlich noch weit lebendiger hervortreten, als in dieser kurzen Inhaltsangabe. Die Versuchung, den Gottesdienst durch dramatisehe Fortbildung eindringlicher zu gestalten, mußte sich hier der Geistlichkeit um so mehr aufdrängen, da es sich um einen Hauptpunkt ihrer Weltauffassung handelte, um die Betrachtung der ganzen vorchristlichen Weltgeschichte als einer Vorbereitung auf die Erscheinung des Heilands.

Schon bei der Vorlesung der Augustinischen Predigt ließ man ihren dramatischen Charakter gebührend hervortreten; im Texte des Breviers von Arles (12. Jahrhundert)[1] ist stets, wenn ein neuer Prophet aufgerufen wird, ein rotes Zeichen angebracht, bei den zwei ersten Propheten ist auch der Name noch einmal am Rande beigeschrieben, ohne Zweifel, um dem Vortragenden den Wechsel im Deklamationston zu erleichtern, wie dies ja auch mitunter in den Handschriften der Elegienkomödien der Fall ist.

Der erste Versuch einer Loslösung des dramatischen Kerns tritt uns in einer Handschrift des 11. Jahrhunderts aus Limoges entgegen.[2] Hier ist die Predigt in einen gereimten Wechselgesang übersetzt. Zuerst Ausdruck der Freude aus Anlaß des Weihnachtstages und Aufforderung an die Juden und Heiden, von ihrem Unglauben zu lassen, sodann wird ein Prophet nach dem andern aufgerufen und verkündet seine Weissagung, Virgil und die Sibylle sprechen auch hier in Hexametern. Die Entstehung aus der Predigt tritt im Wortlaute der Verse deutlich hervor, am Anfange des Zeugenverhörs erscheint indes eine neue Gestalt, der Erzvater Jakob.

Daß jedoch der Hymnus den Übergang zu weiterer dramatischer Entwicklung bildete, erkennen wir aus einem Ordinarium von Rouen aus dem 14. Jahrhundert.[3] Hier ist der dialogische Gesang in eine Prozession verflochten, die sich feierlich durch die Kirche bewegt und an der auch die Propheten teilnehmen. Wenn die Prozession in die Mitte der Kirche gelangt ist, sollen dort die Darsteller der Juden und Heiden bereit stehen. Das Ordinarium, das nur die Anfänge der Gesangsstrophen mitteilt, läßt uns noch erkennen, daß die Ungläubigen hier wörtlich so wie im früheren Gesange angeredet werden sollten, doch waren hier den Juden und Heiden auch Antworten in den Mund gelegt. Dann folgt die Aufrufung der Propheten, die in entsprechender Kostümierung auftreten, z. B. Moses mit Hörnern und mit den Gesetzestafeln, Jeremias in priesterlicher Kleidung mit einer Rolle in der Hand, Johannes der Täufer barfüßig. Auch in ihren Gesängen zeigt sich teilweise Übereinstimmung mit dem früheren

1) Herausg. in der wertvollen Abhandlung von Sepet, Les prophètes du Christ. Bibl. de l'éc. des chartes Bd. 28, 29, 38; auch besonders Paris 1878. Sepet hat die tief eingreifende Bedeutung dieser Predigt für das geistliche Drama zum erstenmal nachgewiesen.

2) ed. Du Méril S. 179 ff., Coussemaker S. 11 ff.

3) ed. Ducange, Glossarium s. v. Festum asinorum, Gasté S. 103 ff.

Texte. Bei zwei Zeugen ist die Aufrufung zu einer kleinen dramatischen Szene erweitert. Bileam erscheint auf einer Eselin, vermutlich keine wirkliche, sondern eine von Holz geschnitzte. Er wird von zwei Boten aufgefordert, zum Könige Balach zu kommen und gibt der Eselin die Sporen, da tritt ihm ein Jüngling als Engel gekleidet entgegen. Einer, der unter der Eselin verborgen ist, ruft: ‚Warum verwundest du mich mit den Sporen?' Der Engel sagt: ‚Vollziehe nicht den Befehl des Königs Balach', und jetzt erst wird Bileam aufgerufen, um seine Prophezeiung zu verkünden. Ebenso wird die Szene von Nebucadnezar und den Jünglingen im feurigen Ofen anschaulich dargestellt; zu diesem Zwecke soll in der Mitte der Kirche ein Ofen aufgebaut sein.

Wie sehr dies Prophetenspiel der mittelalterlichen Denkweise entsprach, ergibt sich aus der raschen Verbreitung und mannigfachen Umgestaltung, die es noch im 12. Jahrhundert erfahren haben muß. Im Jahre 1194, am 7. Februar, wurde in Regensburg ein Spiel dargestellt von der Erschaffung der Engel, vom Sturze Lucifers und der Seinen, von der Erschaffung und dem Sündenfalle des Menschen und von den Propheten. Hier also werden nicht nur die Vorboten der Erlösung vorgeführt, sondern auch die Ereignisse, durch welche die Notwendigkeit der Erlösung sich ergab: die ersten Menschen im Paradiese, ihr Fall und ihre Vertreibung, der Sündenfall als ein Werk des Teufels, der nach seinem Sturz aus dem Himmel die neugeschaffenen Wesen unter seine Gewalt bringen wollte. Diese Gedankenreihe wurde später im Drama noch unendlich häufig entwickelt, hier tritt sie uns zum erstenmal entgegen und damit ist die Predigtlektion zu einer Darstellung der Weltgeschichte bis zur Erscheinung Christi erweitert.

Zehn Jahre später finden wir das Prophetenspiel an der äußersten Grenze des christlichen Abendlands wieder. In der Geschichte des Bischofs Albrecht von Livland[1] wird erzählt, daß im Winter 1204 in Riga ein ludus prophetarum ornatissimus aufgeführt worden sei, um den Heiden die Grundbegriffe des Christentums zur Anschauung zu bringen. Der Stoff sei zuerst den anwesenden Neophyten und Heiden durch einen Dolmetscher auseinandergesetzt worden.

1) Gesta Alberti Livoniensis episcopi ed. Gruber, Origines Livoniae. Frankf. u. Leipz. 1740 S. 34. Das Regensburger Spiel Mon. Germ. Scriptt. 17, 590.

Als jedoch die Bewaffneten Gideons mit den Philistern kämpften, da hätten die Heiden aus Angst die Flucht ergriffen, sei seien aber zurückgerufen worden. In dem Stücke seien auch noch andere Kampfszenen vorgekommen, nämlich die Kriege des David und des Herodes und außerdem die Lehre des alten und des neuen Bundes. Es zeigt sich hier wie in Rouen die Tendenz, das Auftreten der einzelnen Vorboten zu kleinen Dramen auszugestalten. Völlig außerhalb des allgemeinen Entwicklungsganges steht das Rigaer Stück durch die Vorführung großer Schlachtszenen, durch die es vielleicht auch erklärt wird, daß die Aufführung nicht in der Kirche, sondern ‚in media Riga', offenbar auf einem freien Platze stattfand. Wenn von den Kriegen Davids die Rede ist, so zeigt dies, daß die Geschichte dieses Vorboten aus der Augustinischen Predigt in ähnlicher Weise erweitert wurde, wie in Rouen die Geschichte des Bileam und des Nebukadnezar. Die Erwähnung der Kriege des Herodes könnte im Zusammenhange des Prophetenspiels auffallend erscheinen. Offenbar handelt es sich um die Schlacht, in welcher Herodes Antipas von dem arabischen Könige Aretas, dem Vater seiner verstoßenen Gemahlin, besiegt wurde, ein Ereignis, das nach dem Berichte des Josephus die Zeitgenossen als ein Strafgericht für die Hinrichtung Johannes des Täufers betrachteten.[1] Diese Schlacht war also der Abschluß einer Szenenreihe, die sich an das Auftreten Johannes des Täufers anschloß. Die Vorführung Gideons im Prophetenspiel steht völlig vereinzelt da. Hier hatte die Prophetenszene schon eine solche Ausdehnung und einen solchen Zuwachs an theatralischem Apparat gewonnen, daß der Zusammenhang mit dem Gottesdienste jedenfalls sehr in den Hintergrund trat.

Infolge der überall hervortretenden Tendenz zur Erweiterung der Prophetenspiele konnte man, wie bereits Sepet mit Recht bemerkt hat, sehr leicht auf den Gedanken geraten, die einzelnen Auftritte aus dem Zusammenhange loszulösen und zu besonderen kleinen Dramen abzurunden. Jedoch blieben sie auch dann noch ihrer ursprünglichen Bestimmung getreu, das Weihnachtsfest zu verherrlichen.

Es wäre nicht unmöglich, daß bereits im 11. Jahrhundert ein solches Drama abgetrennt wurde, also in einer Zeit, in welcher uns die vorhandenen Denkmäler das Spiel bloß in der primitiven

1) Josephus Antiqq. XVIII 5, 2. Daß diese Auffassung auch dem Mittelalter geläufig war, ergibt sich aus Petrus Comestors Historia evangelica cap. 73.

Form des Wechselgesangs zeigen. In den oben S. 7 erwähnten Scholien zur ars poetica des Horaz wird von einem Drama ‚das Gastmahl des Herodes' gesprochen. Auf den Kindermörder wird sich das schwerlich beziehen, eher wäre man versucht, an das Gastmahl des Herodes Antipas zu denken, bei welchem sich die Tochter des Tyrannen den Kopf Johannes des Täufers als Lohn für ihre Tanzkunst erbat. Dies hätte sehr wohl die Haupt- und Glanzszene in einem Drama sein können, das die Schicksale des letzten in der Reihe der Propheten darstellte. Die Handschrift der Scholien soll frühestens aus dem 11. Jahrhundert stammen.[1] Der Herausgeber möchte allerdings die Scholien als ein Werk Alkuins († 804) betrachten, mit welchem Recht kann hier nicht erörtert werden; falls man ihm beipflichten will, so kann unsere Vermutung nur dann bestehen, wenn man die Stelle vom Gastmahl des Herodes als ein späteres Einschiebsel ansieht.

Aus dem 12. Jahrhundert können wir jedoch zwei derartige, vom großen Prophetenspiele losgelöste Weihnachtsdramen mit voller Bestimmtheit nachweisen. Beide behandeln die Geschichte des Propheten Daniel.

Der Verfasser des einen ist Hilarius, ein Schüler Abaelards, vermutlich ein Anglonormanne, die erste bestimmbare Persönlichkeit, die uns als Verfasser eines geistlichen Dramas entgegentritt. In seinen kleinen Gedichten erscheint er als ein fröhlicher und liederlicher Patron, namentlich in einem lateinischen Lied mit französischem Refrain, worin er seinen Lehrmeister bittet, ihm eine Disziplinarstrafe zu erlassen.[2] Der Daniel stammt wohl gleichfalls aus seinen Studienjahren. Das literarische Interesse tritt neben dem erbaulichen sehr entschieden hervor, sein Werk ist ganz in Versen; er schwelgt in dem vollen Reim- und Formenreichtum, der sich damals, vor allem in den Dichtungen seines Lehrmeisters Abaelard aufzutun begann. Doch enthält sein kleines Drama (364 Zeilen) nichts, was mit der Würde der biblischen Erzählung unvereinbar wäre, die im Gegenteil im schweren Prachtgewande der lateinischen Rhythmen glänzend hervortritt.

---

1) Vgl. Zeitschrift f. d. österr. Gymnasien 28, 516.

2) Über die Daten, welche sich hinsichtlich seines Lebenslaufs ermitteln lassen, vgl. Morley, English writers III, London 1888 S. 105 und das Dictionary of National Biography s. v. Hilary. Daß er aus England stammte, scheint aus den persönlichen Beziehungen hervorzugehen, die in seinen Gedichten erwähnt werden. Sämtliche dramatische Dichtungen ed. Champollion, Hilarii versus et ludi Paris 1838; der Daniel auch bei Du Méril 241 ff.

Dies gilt namentlich für die Darstellung des Belsazarfestes gleich am Anfang des Stückes. Zuerst der Glanz des königlichen Mahls, die schmeichlerischen Lobgesänge, die übermütige Entweihung der heiligen Gefäße, dann das Erscheinen der geisterhaften Hand, die Ratlosigkeit der herbeigerufenen Magier, das Herannahen der Königin, die mit einem Lobgesange begrüßt wird und auf deren Rat der König Daniel holen läßt, die Erscheinung Daniels, der alle Geschenke zurückweist und die Inschrift Mane Tekel Phares erklärt: Tolle princeps munera non curanda; Namque gratis proferam haec miranda. Tuis habes usibus vasa Dei, Sed te causa destruet hujus rei. Hoc testatur littera de qua quaeris, Quia mane crastino rex non eris etc. Die Erfüllung folgt der Prophezeiung auf dem Fuße. Darius tritt ein mit seinem Heere, tötet Belsazar und setzt sich die Krone auf; auch ihm erschallt sogleich ein Lobgesang der Hofschmeichler. Daniel weigert sich ihn als Gott anzubeten, er wird in die Löwengrube geworfen, aber wunderbar geschützt und erhalten, der Engel führt Habakuk herbei, um ihn zu speisen; Daniel preist den Herrn: Nunc patuit quod voluit me Dominus servare Qui prandium per nuntium dignatus est donare. Quin etiam saevitiam compescuit leonum Nam tribuit ut decuit angelicum patronum. Am Ende wird Daniel wieder vom Könige zu Gnaden aufgenommen. Der Zusammenhang mit der Weihnachtsfeier ergibt sich daraus, daß mitten im Stücke beim Auftreten Daniels ein Lobgesang auf die Geburt Christi ertönt; daß man auch an die Vorführung in der Kirche dachte, ergibt sich aus der Schlußbemerkung: ‚Wenn das Stück bei der Matutin dargestellt wird, soll man am Schlusse das Tedeum, bei einer Darstellung zur Vesperzeit das Magnificat singen.‘

Ganz ebenso verläuft die Handlung in dem andern Daniel, der nach einer gereimten Angabe zum Beginn in Beauvais von der Jugend — offenbar von Schülern — Christo zu Ehren gedichtet wurde.[1] Auch hier ist die Verskunst im höchsten Grade entwickelt; wie der Daniel des Hilarius, so gehört auch der von Beauvais zu den Perlen der mittelalterlichen Rhythmenpoesie. Am Anfange, während Belsazar seinen feierlichen Einzug hält, ertönt ein Gesang, der die Grundzüge des Inhalts zusammenfaßt: ‚Astra tenenti Cuncta potenti Turba virilis Et puerilis Contio

1) In honorem tuum Christe Danielis ludus iste In Belvaco est inventus Et invenit hunc juventus. ed. Coussemaker No. IV. 392 Verse. Jedenfalls muß einer der beiden Danieldichter das Werk des andern vor sich gehabt haben; vgl. W. Meyer S. 57.

plaudit. Nam Danielem Multa fidelem Et subiisse Atque tulisse Firmiter audit' etc. In dem Gesang beim zweiten Eintritte Daniels, sowie am Schluß tritt auch hier die Beziehung zum Weihnachtsfest hervor; merkwürdig sind die ausführlichen Bühnenanweisungen und daß in zehn Zeilen französische Worte eingemischt sind: Vir propheta Dei Daniel vien al Roi; Veni, desiderat parler à toi.

Zu dieser Gattung gehört vielleicht auch ein Spiel von Isaak und Rebekka und ihren Söhnen, von dem uns in der Bibliothek des steirischen Klosters Vorau ein Bruchstück aus dem Ende des 12. Jahrhunderts erhalten ist.[1] Jakob, der, wie wir sahen, schon frühzeitig in die Prophetenspiele eingeschoben war, sollte offenbar die Hauptperson in diesem Spiele sein, allerdings ist aus dem Bruchstücke nicht ersichtlich, ob es zu einer Weihnachtsdarstellung bestimmt war. Die Beziehung auf Christus wird in eigentümlicher Weise aufrecht erhalten. Jeder der Mitwirkenden hat neben sich weißgekleidete Knaben, die seine Reden und Handlungen mit dem Gesangsvortrag einer allegorischen Auslegung begleiten. Gleich nachdem zu Beginn Isaak hereingeführt und auf sein Lager gebettet worden ist, singen sie: Isaac vitae senectus Mundi designat defectus, nachdem Isaak den Esau fortgeschickt hat, singen sie, daß der ältere Sohn das Judentum, der jüngere das Christentum bedeute. Das Bruchstück geht nur bis zu dem Zeitpunkte, wo Isaak den in Felle gehüllten Jakob als seinen ältesten Sohn empfängt. Die ausführliche Spielanweisung am Anfang enthält nicht nur, wie auch sonst häufig, die Angabe der Standorte, sondern auch ein Requisitenverzeichnis: zwei Böcklein, ein haariges Fell, Hüte nach jüdischer Art für Isaak und seine Söhne, Bogen und Köcher u. a.

Noch sind einige Dramen zu erwähnen, von denen bloß die Titel auf uns gekommen sind, bei denen man jedoch vermutungsweise einen Zusammenhang mit dem Prophetenspiele annehmen kann. Der Propst Gerhoh von Reichersberg[2] spricht von einem Stücke, das in der Kirche aufgeführt wurde und in welchem der Prophet Elisa einen Toten auferstehen läßt. Der theaterfeindliche Propst weiß zu erzählen, wie bei dieser Aufführung der Darsteller des Toten vom Strafgerichte Gottes getroffen wurde und

1) ed. Kernstock, Anzeiger f. d. Kunde d. d. Vorzeit 1877 Sp. 169 ff.

2) De investigatione Antichristi (verf. in den Jahren 1161 und 1162). Die betr. Stelle in Gerhohi opera ed. Scheibelberger Tom. I, Linz 1875 S. 26.

nicht mehr zum Leben erwachte. Im Kloster Heresburg soll nach den unechten Corveyer Annalen 1264 eine Komödie von Josephs Verkauf und Erhöhung dargestellt worden sein, ebenso 1350 in Cambridge ein ludus filiorum Israel, der möglicherweise mit dem Prophetenspiele von Jakob in Verbindung steht. Doch wird es sich in letzterem Falle vermutlich um ein von Laien aufgeführtes Drama in der Volkssprache handeln.[1]

Auch außerhalb des Weihnachts- und Osterzyklus sind in dem Ritus einiger Festtage dramatische Keime nachweisbar, an die sich jedoch keine weitere Entwicklung angeknüpft zu haben scheint. Der Oster-Wechselgesang wurde noch vor 1031 mit Rücksicht auf den Himmelfahrtsgottesdienst umgedichtet,[2] ebenso haben wir noch aus dem 11. Jahrhundert einen dialogischen Tropus für einen Sankt Peterstag. Andrerseits gibt es geistliche Spiele, die in lateinischen Rhythmen gedichtet sind, ohne daß die Anlehnung an die Liturgie eines bestimmten Festtages deutlich hervorträte. Hierher gehören zwei kleine Dramen von der Auferweckung des Lazarus; das eine befindet sich unter den Dichtungen des Hilarius, das andere in der mehr erwähnten Handschrift des 13. Jahrhunderts aus dem Kloster von Fleury.[3] Hilarius hat hier dieselbe Bemerkung wegen des Morgen- und Abendgottesdienstes beigefügt wie bei seinem Daniel. Der Lazarus des Hilarius ist auch das älteste bekannte Drama, in welchem Christus nicht in der oratorienhaften Form der Auferstehungsfeiern, sondern in seiner Wirksamkeit unter den Menschen erscheint; im Text von Fleury geht der Auferweckung des Lazarus das Gastmahl des Pharisäers Simon voran. Ein Spiel in rhythmischen Strophen von der Bekehrung des Apostels Paulus, gleichfalls aus der Handschrift von Fleury stammend (Du Mèril S. 237 ff.), schließt ebenso wie der Lazarus dieser Handschrift mit einem Tedeum. Hier liegt

---

1) Leibniz, scriptores rer. Brunsv. II, 311; Retrospective Review XII, 1825 S. 7 (nach Masters, hist. of. C. C. College 1753 I, 5) ‚William de Leune, and Isabel his wife, gave, at their admission into the gild of Corpus Christi, 20 sh. in alms, 12 pence for wax and expended in ludo filiorum Israelis half a Mark.'

2) Quem creditis super astra ascendisse, o christicolae. Respondent: Christum qui Surrexit de sepulcro, o coelicolae. Aus S. Martial in Limoges; bei Gautier a. a. O. 118, 219. Einen ähnlichen Himmelfahrtsgesang hat Martene a. a. O. III, 539 nach einem Vienner Ceremoniale ohne Zeitangabe mitgeteilt. Vgl. auch Chambers S. 65. Eine Umdichtung des Oster-Wechselgesangs für den S. Johannestag bei Young S. 309.

3) Du Méril S. 213 ff., 225 ff.

die Vermutung nahe, daß die Aufführung am Tage von Pauli Bekehrung (25. Januar) stattfand. Im späteren Mittelalter wurde Marias Verkündigung (25. März) öfters durch dramatische Vorführung der Szene zwischen Maria und dem Engel Gabriel in der Kirche gefeiert. Doch ist es fraglich, ob diese Feier in die Anfangszeit des christlichen Dramas zurückreicht. Das älteste Zeugnis fällt in das Jahr 1261. In diesem Jahre verlangt eine Brüderschaft in Treviso, daß ihr die Geistlichkeit alljährlich am Verkündigungstage zwei wohlvorbereitete Kleriker für die Rollen Marias und des Engels stellen solle, die Sorge für die Kostüme wird jedoch von der Brüderschaft übernommen; in Padua wurde 1278 eine ähnliche Feier eingeführt, und aus der folgenden Zeit haben wir noch zahlreiche Beweise, daß die Szene sich in Italien großer Beliebtheit erfreute.[1] Auf französischem Boden findet sich der älteste Text in einem Graduale der Diözese von Le Mans aus dem 15. Jahrhundert, doch soll hier die musikalische Begleitung durchaus den Charakter des 13. Jahrhunderts tragen. Hier wurde die Szene von zwei Kindern dargestellt, die in zwei Gehäusen auf beiden Seiten des Chors einander gegenüber standen, am Schlusse schwebt eine weiße Taube von Holz zu der Jungfrau hernieder.[2]

Eine besondere Stellung nehmen die lateinischen Dramen ein, die sich auf die letzten Dinge beziehen: die Ereignisse vor der Wiederkunft Christi und die Wiederkunft selber, wie sie im Matthaeus-Evangelium und im zweiten Briefe des Apostels Paulus an die Thessalonicher vorausverkündigt ist. Auch in diesen Dramen fehlt jede Anlehnung an die Liturgie eines bestimmten Festtages, doch bestand wohl ursprünglich ein Zusammenhang mit der Verlesung des Evangeliums vom jüngsten Tage, die am letzten Sonntage des Kirchenjahres stattfindet.[3] Das älteste dieser Dramen

1) Vgl. Tiraboschi III, 3 § 28, A. Böhm in der Rassegua bibliografica 4, 218; der Text einer lateinischen Verkündigungsszene, die man in Cividale im 14. Jahrhundert aufführte, bei Coussemaker Nr. XIX.

2) Vgl. Piolin, Revue historique et archéologique du Maine 1891, S. 250 f. Ähnlich ein Text des 16. Jahrhunderts aus Tournai, wo die Szene bei der goldenen Messe, zehn Tage vor Weihnachten auf Grund der Stiftung eines dortigen Kanonikus dargestellt wurde; vgl. Didron, Annales archéologiques XVII, 165. Eine ähnliche Stiftung finden wir im 16. Jahrhundert auch in St. Omer; vgl. Bulletin archéologique du comité des travaux historiques, année 1886, Paris 1887 S. 80.

3) In einem späteren deutschen Weltgerichtsspiel (Mone I, 265) ist der Zusammenhang noch erkennbar; ebenso in einem italienischen Weltgerichtsspiel ‚in dominica de adventu' (Rivista di filologia romanza I, 236). Den

versinnlicht den furchtbaren Augenblick durch die Gleichnisrede von den klugen und törichten Jungfrauen, deren Gestalten so oft als ein mahnendes Beispiel am Eingang der Gotteshäuser angebracht wurden. Das Drama stammt aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts und gehört mit zu den Denkmälern, in welchen Bestandteile der Vulgärsprache, hier des Dialekts der Gegend von Angoulême, eingemischt sind.[1] Erst eine Aufforderung zur Wachsamkeit in feierlichen lateinischen Rhythmen; dann eine ebensolche Aufforderung in französischen Versen aus dem Munde des Engels Gabriel. Nun bitten die törichten Jungfrauen die klugen um Öl — lateinische Verse mit französischem Refrain — sie werden an die Kaufleute verwiesen, wehklagend begeben sie sich auf den Weg. Die Kaufleute erklären, sie könnten ihnen kein Öl geben, sie bedienen sich ebenso wie die klugen Jungfrauen der Vulgärsprache. Die törichten Jungfrauen kehren zurück, doch schon ist der Bräutigam Christus gekommen und die Tür verschlossen. Sie flehen um Einlaß, aber da tritt Christus heraus und weist sie feierlich zurück:

Amen dico, vos ignosco, nam caretis lumine,
Quod qui perdunt,[2] procul pergunt hujus aulae limine.

Noch ein Schrei der Verzweiflung und sie werden von Teufeln ergriffen und in die Hölle gestürzt.

Der schwere, feierliche Ernst, der die Dichtung durchweht, muß, wie die letzte Spielanweisung ergibt, auch durch eine wirksame äußere Inszenierung unterstützt worden sein. Leider sind im übrigen diese Anweisungen äußerst spärlich, doch mögen wir uns gerne vorstellen, wie die jungen Kleriker in dem düsteren Chore der Kirche mit ihren Lampen umherwandelten und wie dann das Volk den ausdrucksvollen Versen gelauscht haben mag. Die Teufel treten uns hier zum erstenmal im geistlichen Drama entgegen, doch waren sie gewiß noch keine trivialen Spaßmacher. Daß man übrigens auch anderwärts dies Gleichnis auf ähnliche Art dramatisch vorführte, wird sich bei der Betrachtung des deutschen Spiels von den klugen und törichten Jungfrauen ergeben, welches ohne Zweifel auf einer lateinischen Vorlage beruht.

Tegernseer Antichrist (s. u.) hat der erste Herausgeber Pez vollkommen willkürlich als ‚ludus paschalis' bezeichnet.

1) Nach Cloetta; vgl. die bibliographischen Angaben in d. Ausg. v. Koschwitz (Les plus anciens monuments de la langue française, 7. Aufl. Leipzig 1907 S. 48).

2) Über diese Lesart vgl. Julleville, Mystères 1, 33.

Ein anderes eschatologisches Drama geht in seiner biblischen Grundlage auf die Weissagung des Apostels Paulus zurück. Ehe Christus zum jüngsten Gericht wiederkehrt, sollte nach dieser Weissagung ein Widersacher Gottes auftreten und sich, als wäre er selber Gott, in den Tempel setzen. Mit Satans Hilfe wird er durch Lügenkünste, Verführung und Wunderzeichen die Menschen betrügen, daß sie an ihn glauben. Aber der Herr wird ihn mit dem Hauch seines Mundes vernichten. Wie sonst die Phantasie das Vergangene mit ihrem Schimmer umkleidet, so war sie hier jahrhundertelang geschäftig, sich bis ins einzelste das unheimliche Schreckbild auszumalen, das erst am Ende aller Dinge in die Wirklichkeit treten sollte. Oft genug unternahmen es die Dichter des Mittelalters, dieses Schreckbild auf der Bühne leibhaftig vorzuführen; dem ältesten Antichristdrama liegt die Sage in der Gestalt zugrunde, die ihr im 10. Jahrhundert Adso von Toul in seinem Libellus de Antichristo verlieh.[1] Er wird in allem das Gegenstück zu Christus sein, stolz, ein Lehrer des Lasters, ein Zerstörer des Evangeliums. Bei seiner Erzeugung wird der Teufel in den Mutterleib eindringen. Er wird in Babylon geboren, von Zauberern in allen bösen Künsten unterrichtet. Dann wird er nach Jerusalem kommen, sich im Tempel niedersetzen und die Könige und Fürsten der Erde zu sich bekehren. Durch dreierlei Mittel wird er seine Gewalt ausbreiten, durch Geschenke, Schrecken und Wunder. Diejenigen, die an ihn glauben, wird er mit Gold und Silber reichlich belohnen; die Christen, die sich nicht zu ihm wenden, wird er unter mannigfachen Folterqualen hinrichten; ferner wird er mancherlei unerhörte Wunder ausführen, Feuer vom Himmel fallen lassen, das Meer erregen und beschwichtigen, Tote auferwecken, so daß auch die Frommen denken werden, ob er nicht vielleicht Christus sei, der nach der heiligen Schrift vor dem Weltuntergange erscheinen solle. Auch die Juden wird er zu dem Glauben verführen, er sei der wahre Messias. Elias und Henoch werden gesandt, um die Gläubigen durch ihre Predigt im Widerstand gegen den Antichrist zu stärken, doch wird der Antichrist sie töten. Diejenigen, die an ihn glauben, werden von ihm mit einem Zeichen auf der Stirn versehen (signum characteris ejus in fronte suscipient). Drei und ein halbes Jahr lang wird seine Herrschaft dauern. Über sein Ende erwähnt Adso verschiedene Überlieferungen, nach der einen wird Gott ihn durch den Hauch

1) Abgedruckt bei Migne 101, 1291 ff.

seines Mundes töten. Den Verführten wird alsdann noch einige Zeit zur Buße gelassen. Bevor jedoch der Antichrist erscheint, wird noch einmal ein fränkischer König das ganze römische Kaiserreich unter seiner Herrschaft vereinigen und nach glücklicher Regierung sein Szepter und seine Krone in Jerusalem niederlegen.

Diesen Bericht also hat um das Jahr 1160 ein deutscher Dichter dramatisch behandelt.[1] Seine Technik erinnert an die beiden Danielsdramen, denen er auch in bezug auf Adel und kräftigen Wohllaut der Sprache ebenbürtig ist, doch besitzt er nicht in gleichem Maße die Kunst des mannigfachen Strophenbaues. Wie Luca Signorelli der einzige wahre Künstler, so ist er der einzige wahre Dichter, der die Sage gestaltet hat. In der Schilderung der Hauptsperson ist freilich der Künstler dem Dichter unendlich überlegen, aber auch das Bild, das dem Dichter vor Augen schwebte, war groß, und wenn wir das Freskogemälde im Dome von Orvieto betrachten, so wirkt es auf uns wie ein gewaltiger Kommentar, der glänzend entfaltet, was der deutsche Geistliche im Kindheitsalter der dramatischen Kunst nicht auszusprechen vermochte. Signorelli stellt dar, wie der Antichrist dem Volke predigt; wer von einiger Entfernung nach dem Gemälde in der Marienkapelle hinblickt, sollte meinen, der Mann im langen Gewande, mit gescheiteltem Haar und gespaltenem Barte, der zu der versammelten Menge spricht, sei der Weltheiland, die Religion der Liebe verkündend; fassen wir aber die Gestalt näher ins Auge, so blickt uns ein boshaftes, ordinäres Gesicht entgegen; die Erscheinung des Erlösers ist zu einer Maskerade entweiht, hinter dem Elenden steht ein Teufel, der ihm seine Rolle einflüstert, als wirksamstes Argument hält der Prediger seinen Hörern Gold und Kostbarkeiten verlockend entgegen. Und dann sehen wir, wie

---

1) Erhalten in einer Tegernseer (jetzt Münchener) Handschrift, am besten herausgegeben von W. Meyer (Sitzungsberichte d. hist. phil. Cl. d. k. bayr. Akad. d. Wissensch. 1882 S. 1 ff., wiederholt in Meyers gesammelten Abhandlungen zur mittelalterlichen Rythmik Bd. I, Berl. 1905 S. 136 ff.); vorher mit ausführlicher Einleitung über die Antichristsage von Zezschwitz (Vom römischen Kaisertum deutscher Nation. Ein mittelalterl. Drama Leipz. 1877; zur Sage vgl. die Besprechung von Wesselofsky im Journal des russischen Ministeriums für Volksaufklärung Bd. 195 S. 173 ff.). Die Datierung nach Giesebrecht (bei W. Meyer S. 13 ff.). Daß man um diese Zeit die Geschichte des Antichrist dramatisch darstellte, wird auch durch den Bericht Gerhohs bewiesen. Wenn in unserem Spiele der Thron des deutschen Königs leer steht, so ist das meiner Meinung nach kein Argument für die Entstehung vor 1169; es ist das ein Umstand, der in dem vorgeführten Phantasiebild seine Erklärung findet.

abseits die Leichen der erdrosselten Märtyrer liegen, wie im Hintergrunde Elias und Henoch ihr Haupt den Streichen des Henkers darbieten, aber hier hat Signorelli nach Art der alten Künstler auch noch den weiteren Verlauf, das Ende der Schreckensherrschaft dargestellt, wie ein Engel Gottes den Antichrist niederschmettert.

Das Tegernseer Antichristspiel ist vor allem dadurch merkwürdig, daß der Dichter neben der religiösen Seite der Weissagung auch die politische in seinen Bereich zieht und damit innerhalb des geistlichen Dramas einen völlig neuen Ausblick eröffnet. In die Schilderung der Zukunft verwebt er Züge aus der Gegenwart, die durch den großen Kampf zwischen der geistlichen und weltlichen Macht auf tiefste erregt war. Bei der Prophezeiung von dem Kaiser, der am Ende aller Dinge das römische Reich neu aufrichtet, schwebte ihm ohne Zweifel die Herrschergestalt Friedrich Barbarossas vor. Die weltgeschichtliche Stellung, die nach Adsos Schrift dem rex Francorum zukam, wird auf den rex Teutonicorum übertragen, von dessen Herrscheramt der Dichter dieselbe kühne, hochgesteigerte Vorstellung hegt, wie sie bei der Versammlung auf den roncalischen Feldern (1158) oder beim Würzburger Reichstag (1165) zum Ausdruck kam. Das mittelalterlich-kirchliche Inszenierungssystem mit den getrennten Standorten gibt ihm Anlaß, den Schauplatz in einfacher und großartiger Symbolik zu einer Darstellung des ganzen Erdkreises zu erweitern: der Tempel von Jerusalem mit einem Altar, dann Thronsitze für den Kaiser, den deutschen König und die Könige von Frankreich, Griechenland, Jerusalem und Babylon; beim Könige von Jerusalem sitzt das Judentum (Synagoga), bei dem von Babylon das Heidentum (Gentilitas); soviel wir bis jetzt feststellen können, ist unser Dichter der erste, der solche Allegorien auf die mittelalterliche Bühne führt. Eröffnet wird das Stück in gewohnter Weise durch den feierlichen Einzug der auftretenden Personen, die sich an ihre Standorte begeben; zuerst das Heidentum mit einem Gesange, dessen Inhalt freilich nicht recht für den musikalischen Vortrag geeignet ist; es soll der Glaube an einen Gott als mit der Logik in Widerspruch stehend erwiesen werden. Dann erscheint Synagoga, dann Ecclesia mit Harnisch und Krone, begleitet von Misericordia und Justitia, zu ihrer Rechten hält der Papst mit dem Klerus, zu ihrer Linken der Kaiser mit den Rittern seinen Einzug, hierauf die übrigen Könige. Es beginnt die Vorstellung des ersten Teils der Prophezeiung, wie sie von

Adso überliefert ist; der Kaiser vereinigt die Welt unter seiner Herrschaft. Er schickt den Königen von Frankreich, Griechenland und Jerusalem seine Boten, um sie zur Unterwerfung aufzufordern. Die Boten wandeln zwischen den einzelnen Sitzen hin und her und wiederholen die Meldungen, die ihnen schon vor unseren Augen aufgetragen worden sind. Es ist das eine notwendige Folge der mittelalterlichen Inszenierung und hat späterhin oft zu einer sehr ermüdenden Weitschweifigkeit geführt; in dem feierlichen, strengen Stile der lateinischen Gesänge ist wohl dieser Mißstand nicht so sehr hervorgetreten. Der König von Frankreich weist die Boten zurück, er muß mit Waffengewalt unterworfen werden — genauere Bühnenanweisungen sind leider für die Kampfszenen nicht gegeben — die anderen Könige unterwerfen sich gutwillig. Darauf zieht der König von Babylon aus, um das Christentum zu vernichten; der König von Jerusalem sendet zum Kaiser um Hilfe, ein Engel erscheint und spricht ihm Trost ein und wirklich rückt der Kaiser mit seinem Heere heran und schlägt den heidnischen König in die Flucht, offenbar ein dichterischer Ausdruck der Wünsche und Hoffnungen, von denen die Christenheit im Zeitalter der Kreuzzüge beseelt war. Die Welt ist unterworfen, der Kaiser legt getreu nach dem Wortlaute der Prophezeiung seine Krone im Tempel zu Jerusalem nieder.

Nun beginnt die Herrschaft des Antichrist, der jetzt erst seinen Einzug auf die Bühne hält. Vor ihm her ziehen mit demütiger Miene die Hypokriten, die sich in einer stummen Szene dem Könige von Jerusalem nahen und von ihm freundlich aufgenommen werden. Bei den Hypokriten dachte der Verfasser offenbar an die Männer der Kirche, welche danach strebten, unter den Geistlichen, die keinem Mönchsorden angehörten, eine strengere Zucht, vor allem ein kanonisches Zusammenleben einzuführen. Die Berechtigung dieser Tendenz haben wir nicht zu untersuchen, soviel aber ist sicher, daß die herrliche Lateinpoesie des 12. Jahrhunderts sich nur in den Kreisen des weltfrohen und prunkliebenden Klerus entfalten konnte, deren Treiben den Anhängern der kanonischen Reform ein Greuel war. Den Archipoeta, den glänzendsten und schwungvollsten Vertreter der Kunstrichtung, zu der auch unser Dichter gehört, treffen wir eben in den Jahren, da das Spiel vom Antichrist entstand, im Gefolge des streitbaren Erzbischofs Reinald von Köln, und in denselben Zeitraum fallen auch die wichtigsten schriftstellerischen Erzeugnisse Gerhohs von Reichersberg, des eifrigsten Vorkämpfers der rigoristischen Reformtendenzen, der

naturgemäß mit diesen Tendenzen die entschiedenste Opposition gegen die kirchenpolitischen Pläne des Kaisers verband. Gerhoh wird nicht müde, die geistlichen Behörden zu den stengsten Maßregeln gegen die weltlichen Kleriker aufzurufen, er meint, es sei unmöglich, daß sie die ewige Seligkeit erlangen könnten, er eifert immer und immer wieder gegen die Prälaten, die in üppigem Leben, bei Jagd und Waffenhandwerk ihre geistlichen Pflichten vergessen, gegen die Leute, denen die Schriften Ciceros und Ovids und die Lügen Virgils lieber sind als die Heiligengeschichten.[1] Wir werden noch sehen, wie Gerhoh die dramatischen Spiele als eine Liebhaberei der entarteten Kleriker schildert, die von einem streng geordneten kanonischen Zusammenleben nichts wissen wollen, wie er die Aufführungen in der Kirche als eine Entweihung, als ein Vorzeichen des herannahenden Antichrist betrachtet. Es klingt fast wie eine Antwort auf solche Vorwürfe, wenn in unserm Drama die schleichenden Hypokriten als Herolde des Antichrist erscheinen, wenn sie den Zustand der Kirche beklagen und verkünden, die weltlichen Kleriker seien Gott verhaßt. Gewiß ist es kein Zufall, daß sie sich über den glänzenden kriegerischen Schmuck dieser Prälaten genau mit denselben Worten äußern, wie Judas Ischarioth und die neidischen Jünger, als Maria Magdalena den Herrn mit dem kostbaren Öle salbte.[2]

Gleich hinter den Hypokriten erscheint der Antichrist selber, die Häresie zu seiner Linken, die Hypokrisie zu seiner Rechten und verkündet, sein Reich sei gekommen; Hypokrisie soll ihm die Laien gewinnen, Häresie die Lehren der Geistlichen zerstören. Die Hypokriten verlassen den König von Jerusalem und nahen sich dem Antichrist, der sie mit falscher Bescheidenheit empfängt, dann aber im Verein mit ihnen den König von Jerusalem aus seinem Reiche vertreibt. Im Tempel wird dem Antichrist ein Thron aufgestellt; die Hypokriten begrüßen ihn mit lästerlicher Anwendung der Worte des Psalms: ‚Stark ist deine Hand und hoch ist deine Rechte.' Die übrigen Könige unterwirft er durch die drei Mittel, die in der Prophezeiung angegeben sind, den König von Griechenland durch Schrecken — die Boten drohen

1) Vgl. Gerhohi Opera ed. Migne 93 u. 94, S. 96 u. 1427.

2) Die Hypokriten sagen V. 173 f.: ‚Ut quid perditio per viros faleratos? Deus non diligit saeculares praelatos.' Den Anklang an Matth. 26, 8 hat bereits W. Meyer bemerkt; daß der Dichter ein Freund der weltlichen Prälaten war, hat bereits Scherer aus V. 174 vermutet (Zeitschrift f. deutsches Altert. 24, 450 f.).

ihm, daß er im Widerstandsfalle mit dem Schwerte vertilgt werden solle —, den König von Frankreich durch Geschenke, den Kaiser durch Wunder. Auffallend ist die feindselige Stimmung des Dichters gegen den französischen König; nicht nur wird zu seiner Unterwerfung das unedelste von allen drei Mitteln angewendet, der Antichrist hebt auch bei Absendung seiner Botschaft hervor, daß dieser König und seine Leute ihm durch ihr Verhalten den Weg zu seinem Erfolge bereitet hätten. Außerdem ist der König von Frankreich der einzige, der vom Antichrist mit einem Kuß empfangen wird, als er sich zum Huldigungsakte naht. Dem gegenüber erscheint der Kaiser im glänzendsten Lichte; er weist die Geschenke verächtlich zurück, als hierauf das Heer des Antichrist gegen ihn anrückt, schlägt er es in die Flucht; erst als der Antichrist vor seinen Augen einen Lahmen und einen Aussätzigen heilt und einen Toten auferweckt,[1] erklärt sich der Kaiser für überzeugt; er bringt seine Huldigung dar und wird mit den Seinen, ebenso wie alle übrigen Vasallen des Antichrist, mit einem A auf der Stirne gezeichnet. Bei diesem Kontrast des Kaisers und des Franzosenkönigs hat der Dichter die politische Parteileidenschaft in einer Weise hervortreten lassen, daß dadurch leider der große Zug entstellt wird, der sonst durch die Dichtung geht. Zumal wenn man bedenkt, daß mit dem französischen Könige

1) Nach Meyers Analyse erweckt der Antichrist ‚einen scheinbar Toten'. Die Stelle lautet: ‚adducunt claudum coram Antichristo. Quo sanato rex Teutonicorum haesitabit in fide. Tunc iterum adducunt leprosum. . . . Ad ultimum important feretrum, in quo jacebit quidam simulans se in proelio occisum.' Dagegen sei an Bühnenanweisungen erinnert, wie Du Méril S. 268: [fures] fingant, se non posse levare arcam; Parfait II, 11: Fingat Barbara dormire; Coventry Plays S. 235: Hic Jesus fingit se lacrimari, oder Jubinal I, 60: [S. Denis] fait sanblant de escripre; S. Clément ed. Abel S. 47: [S. Clément] faisant semblant de plorer u. a. m. In allen diesen Fällen fingieren nicht Barbara, Clemens usw. als solche, sondern die betreffenden Schauspieler. Und was unsere Stelle anlangt, so macht auch Gerhohs Bericht über das Antichristdrama den Eindruck, als ob der Schauspieler einen wirklichen Toten darstellen sollte und nicht einen Simulanten. Gerhoh erzählt von einem Darsteller dieses Toten eine ähnliche Schauergeschichte wie von dem Toten, den Elisa auferweckte (s. o. S. 68). Im Elucidarium des Honorius Augustodunensis heißt es vom Antichrist (Migne 172, 1163): Suscitabit mortuos vere? — Nequaquam, sed diabolus ejus maleficiis corpus alicujus intrabit et illud apportabit et in illo loquetur. Danach ist nicht der Tod scheinbar, sondern das Leben. Ähnlich hat sich auch der Verfasser des Antichristspiels in den Chester Plays die Sache vorgestellt. Auffallend bleibt allerdings, daß in der Didaskalie des Tegernseer Antichrist nur beim Toten, nicht aber beim Lahmen und beim Aussätzigen von einem ‚simulare' die Rede ist.

kaum ein andrer gemeint sein kann, als Ludwig VII., dessen Sympathien für Friedrichs Gegner, den Papst Alexander III., einem vornehm denkenden Manne keine Veranlassung zu einem solchen Ausfall hätten geben dürfen.[1]

Nach der Unterwerfung der christlichen Könige wendet sich der Antichrist gegen Babylon und das Heidentum; ein Bote stürzt das heidnische Götzenbild um und es entsteht ein Kampf zwischen Heiden und Christen, aber auch der Heidenkönig muß sich zur Huldigung bequemen und empfängt das Zeichen auf der Stirne. Ebenso Synagoga und die Juden, die den Antichrist als den verheißenen Messias anerkennen. Nun aber erscheinen Henoch und Elias und verkünden den Juden, sie seien betrogen, Christus allein sei der wahre Messias. Sie reißen die Binde herunter, mit der bis dahin die Augen der Synagoge verhüllt waren.[2] Diese erkennt ihren Irrtum, sie wird mit Henoch und Elias vor den Thron des Antichrist geführt und alle drei erleiden den Märtyrertod. Und nun läßt der Antichrist alle Könige berufen, um ihn anzubeten; sie erscheinen sämtlich mit ihrem Gefolge, der Antichrist rühmt sich alle Feinde zu Falle gebracht zu haben, da ertönt plötzlich über seinem Haupte ein Getöse und er bricht zusammen. Alle kehren zum wahren Glauben zurück und Ecclesia fordert sie auf, Gottes Lob zu singen.

* * *

1) Sollte der Dichter etwa gar auch beim Antichrist einen Augenblick an den Gegenpapst gedacht haben? Wenn der Antichrist dem Könige von Frankreich Geschenke übersendet, so wird man daran erinnert, daß Alexander III. dem Könige Ludwig 1163 eine goldene Blume mit einem schmeichelhaften Briefe überreichen ließ (Mansi XXI, 1031).

2) So verstehe ich die Anweisung: ‚Tunc tollunt ei velum'. Meyer wußte mit diesen ‚rätselhaften Worten' nichts anzufangen und nahm eine Erklärung Giesebrechts zu Hilfe, wonach das ei sich auf den Antichrist bezieht und die Propheten die Hülle wegzogen, die dessen Harnisch verbarg. Diese Hülle fiel aber schon vorher, als der Antichrist mit den Hypokriten sich anschickte, Jerusalem zu erobern. Dagegen wird alles klar, wenn man ei auf Synagoga bezieht. Die Darstellung der Synagoge mit verbundenen Augen war dem Mittelalter durchaus geläufig, so erscheint sie z. B. an den Münstern zu Straßburg und Freiburg, sowie an der Kathedrale zu Rheims. Im Donaueschinger Passionsspiele wird auf der Bühne dargestellt, wie das Christentum dem Judentume die Augen verbindet. Vgl. hierzu meine Ausführungen im Literaturbl. f. germ. u. rom. Philol. 1902, 203, sowie Meyers Anmerkung in der zweiten Ausg. S. 167. Die letztere Anmerkung ist übrigens irreführend, denn in P. Webers Monographie, die nach der ersten Auflage des vorliegenden Werks erschien, wird die betreffende Stelle des Antichristdramas überhaupt

Wir haben in der obigen Darstellung die einzelnen Kirchenfeste zum Ausgangspunkte genommen und festgestellt, wie sich in der langen Zeitstrecke von etwa 900—1200 immer mehr dramatische Elemente an die gottesdienstlichen Gebräuche ansetzten. Wir haben gesehen, daß trotz dem verschiedenen Charakter dieser Feste und der Dramen, die sich aus ihnen entwickelten, dennoch zahlreiche Analogien hervortreten. Überall zeigt sich das Bestreben, die Texte mehr und mehr zu erweitern, zunächst durch mosaikartige Zusammenfügung von Sätzen aus Evangelien und kirchlichen Gesängen, sodann durch neu hinzugedichtete Sätze in Prosa und Versen. In den Versen zeigt sich der allmähliche Fortschritt der lateinischen Reimkunst in diesen Jahrhunderten; neben den Reimen wird eine zeitlang, vor allem in den Dreikönigsspielen, auch der Hexameter angewendet, doch behält die immer schöner und reicher emporblühende Rhythmenpoesie das Übergewicht. Überall herrscht ein feierlich ernster Grundton, doch zeigen sich schon Ansätze zu leidenschaftlicher Bewegung in den Rollen der Magdalena, des Herodes, der törichten Jungfrauen. Bemerkenswert ist es aber, daß gerade die Werke, in denen am entschiedensten ein kräftiger und selbständiger Dichtergeist hervortritt, der sich von den Pfaden der Tradition zu entfernen wagt, z. B. der Antichrist und die beiden Danieldramen, nur in einer einzigen Handschrift erhalten sind; wie manche Perle der mittellateinischen Poesie mag uns da verloren gegangen sein.

Die Ausstattung war in der ersten Zeit die denkbar einfachste. Man beschränkte sich darauf, mit Hilfe der verschiedenartigen priesterlichen Gewänder die auftretenden Personen ihrem Charakter gemäß zu kostümieren. Doch kamen auch neue Requisiten dazu, eine Palme für die Engel am Grabe, Kronen für die Könige. Eine größere Mannigfaltigkeit in den Kostümen war geboten, als die Teufel, die Krieger des Herodes, die mannigfachen Gestalten des Prophetenspiels auf dem Schauplatze erschienen. Mit der Ausweitung der Stücke und ihrer Lostrennung vom Gottesdienste begann man vermutlich auch die Ausstattung der einzelnen Standorte mit größerer Sorgfalt zu behandeln, doch hat man sich hier, wie es scheint, mit einem symbolisch andeutenden Verfahren begnügt.

---

nicht berücksichtigt, und in dem Buch von Zezschwitz (s. o. S. 73) ist nichts von dem zu finden, was nach Meyers Angabe darin stehn soll.

Man hat häufig darauf hingewiesen, daß die Anfänge des mittelalterlichen Dramas durch ihr Hervorwachsen aus gottesdienstlichen Gebräuchen eine gewisse Analogie mit den Anfängen der griechischen Tragödie darbieten. Doch tritt in diesem ersten Stadium sogleich auch ein unterscheidendes Merkmal hervor, das späterhin von immer größerer Bedeutung werden sollte. Die dramatische Vorführung der Ereignisse aus der heiligen Geschichte sollte denselben Zweck haben, wie die Gemälde in der Kirche, denselben Zweck, den der englische Liber consuetudinum mit der Einführung der Kreuzbestattung am Karfreitage verbinden wollte, nämlich den Glauben des ungelehrten Volkes zu stärken. Man könnte diese Vorführungen als eine Art von Anschauungsunterricht bezeichnen; das Volk, des Lateinischen unkundig, faßte mit den Augen auf, was ihm mit dem Gehörsinn unzugänglich war. Der naive Zuschauer war geneigt, die leibhaftige Darstellung der Begebenheiten aus der heiligen Geschichte als einen Beweis für ihre Wirklichkeit zu betrachten. Da durfte so wenig als möglich hinter die Szene verlegt werden, alles sollte der Zuschauer sehen und mit Händen greifen. Das Streben nach anschaulicher Vorführung der ganzen und vollständigen Begebenheit wurde durch das System der getrennten Standorte erleichtert; man bedurfte nicht des Auskunftsmittels der antiken Bühne, die Vorgänge hinter der Szene durch Boten erzählen zu lassen. So erklärt sich schon aus diesen Anfängen ein Hauptunterschied zwischen dem klassischen und dem romantischen Stil des Dramas.

Wenn sogleich zu Beginn eines Spiels alle mitwirkenden Personen auf der Bühne erschienen und ihre Plätze einnahmen, so war damit auch ein Mißstand verbunden. Es war nicht möglich, im Laufe der Handlung mit einer neu auftretenden Person eine überraschende Wirkung zu erzielen. Öfters haben daher die mittelalterlichen Dichter bei der großen Eröffnungsprozession einzelne Personen ausgeschlossen. So der Verfasser der französischen Moralität „Charité“ (15./16. Jh., Julleville, Rep. Nr. 17), der die Schreckgestalt des Todes nicht bei der allgemeinen Vorstellung zu Beginn des Spiels, sondern erst im Laufe der Handlung erscheinen läßt. Szenen, wie die Erscheinung des Antichrist und des Königs Darius beweisen jedoch, daß man sich dieses Effekts schon in weit früherer Zeit bediente. Auch in dem ältesten französischen Drama, dem Adam, wurden nach der Spielanweisung die Propheten verborgen gehalten, bis die Reihe an sie kam.

Wenn wir die bisher besprochenen Denkmäler des kirchlichen Dramas überblicken, so zeigt sich, daß die Neigung zur Erweiterung und Ausschmückung im Gottesdienste der Osterwoche verhältnismäßig am wenigsten entwickelt war. Es ist bezeichnend, daß Gerhoh und Herrad von Landsberg bei ihren Klagen über die kirchlichen Aufführungen den Osterzyklus unerwähnt lassen. Aber auch hier ist vom 12. Jahrhundert an das Bestreben erkennbar, etwas von dem reicheren dramatischen Leben einzuführen, das sich anderwärts schon früher entfaltet hatte. Dies geschah, indem man mit der Osterfeier die Ereignisse in Verbindung brachte, die sich in der Zeit vor dem Ostermorgen abspielten. Das Streben nach Erweiterung der Handlung ist hier wie im Weihnachtszyklus mit dem Streben verbunden, durch Einführung der feindlichen Mächte eine Kontrastwirkung zu erzielen. Neben Christus, die heiligen Frauen und die Apostel treten Pilatus, die Juden und die Soldaten, welche das heilige Grab bewachen; also auf der einen Seite die Gläubigen, auf der andern die stolze, selbstbewußte weltliche Macht, deren Vorführung auch hier zur Entfaltung eines größeren szenischen Glanzes Anlaß gab. Zuerst begegnet uns diese Erweiterung in einer Handschrift aus Tours, die aus dem 12. Jahrhundert stammt.[1] Die neue Szenenreihe beruht auf der Erzählung des Matthaeus-Evangeliums Kap. 27 und 28, wonach die Priester und Pharisäer am Tag nach der Kreuzigung zu Pilatus kamen und sich eine Bewachung des Grabes ausbaten, damit die Jünger den Leichnam nicht stehlen könnten. Als die Wächter dann die Nachricht von der Auferstehung brachten, wurden sie von den Juden bestochen, daß sie sagten, die Jünger hätten, während sie schliefen, den Leichnam Jesu entwendet. Indes ist in diesen neuen Szenen der Zusammenhang mit dem evangelischen Texte bei weitem nicht mehr so eng wie in den früheren. Sie bestehen aus mannigfaltig wechselnden lateinischen Rhythmen, die ohne Zweifel mit Zugrundelegung des Schrifttextes frei gedichtet sind.

Zuerst tritt Pilatus mit Gefolge auf, die Juden bringen ihr Begehren vor,[2] Pilatus sendet die Krieger als Wache ans Grab; während sie dahin ziehen, singen sie ein siegbewußtes Lied mit Drohungen gegen die Jünger, aber wie im Matthaeus-Evangelium tritt ihnen ein Engel entgegen; er schleudert Blitze auf sie

1) Am besten herausg. v. Milchsack S. 97 ff.

2) Bis hierher nach späteren Texten s. u.

122259

und sie fallen wie tot zur Erde. In wirksamem Gegensatze erscheinen nun die drei Marien, ein Klagelied singend, und schicken sich an, Salben zu kaufen; zuerst spricht sie ein junger Kaufmann an, der ihnen seine Ware nicht ohne eine gewisse marktschreierische Geschwätzigkeit anpreißt, aber dafür ‚unum talentum auri' verlangt, sodann tritt ein anderer Kaufmann heran, mit dem sie für mille solidos sogleich handelseinig werden. Das Klagelied und die Szene mit den Kaufleuten sind in Strophen gedichtet, die aus drei zehnsilbigen Zeilen nebst darauf folgendem Refrain bestehen. Diese Strophen, die wohl in Frankreich entstanden sein werden, haben sich weit über das christliche Abendland verbreitet.[1] Nachdem hierauf die Frauen zum Grab gezogen sind, folgt der Wechselgesang mit dem Engel im wesentlichen wie in der alten liturgischen Szene; hierauf erst erheben sich die Soldaten, melden dem Pilatus das Geschehene und erhalten von diesem ihr Schweiggeld. Im weiteren Verlaufe des Stückes befindet sich wieder eine Lücke der Überlieferung; die wichtigsten Bestandteile sind: die Begegnung des Auferstandenen mit Maria Magdalena, sodann verkündigt Maria Magdalena die frohe Botschaft den Aposteln, die von zwei Seiten her mit feierlichem Wechselgesang heranschreiten. Jetzt zeigt sich auch der Auferstandene seinen Getreuen, ein Kreuz in den Händen tragend. Nachdem er verschwunden ist, naht sich Thomas, der seine Zweifel äußert und den der wiederkehrende Christus seine Wundmale befühlen läßt. Maria Magdalena und die Jünger stimmen die Sequenz Victimae Paschali an, worauf das Drama ebenso wie die früheren Auferstehungsfeiern mit einem Tedeum beschlossen wird. Sehr merkwürdig ist das Mysterium von Tours auch deshalb, weil wir hier zum erstenmal das komische Element in den Osterzyklus eingemischt finden. Denn wie bei dem jungen Kaufmanne, so ist wohl auch beim zuversichtlichen Auftreten der Soldaten schon hier eine komische Wirkung beabsichtigt. Auch

---

1) Erste Strophe:

Omnipotens pater altissime,
Angelorum rector mitissime,
Quid faciunt iste miserrime?
Heu, quantus est noster dolor!

Über die Verbreitung dieser Szene vgl. Meyer S. 106ff. Bei Young S. 302ff. wird eine aus Katalonien stammende erweiterte Fassung mitgeteilt. Die Handschrift setzt Young ins 11. Jahrhundert; danach wäre die Szene schon lange vor dem Osterspiel von Tours entstanden.

die Tendenz, in der Rolle der Maria Magdalena eine leidenschaftlichere Bewegung zu entfalten, tritt deutlich hervor.

Die nämliche Entwicklungsstufe, die uns dieser Text vergegenwärtigt, ist in Deutschland durch zwei Texte aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts vertreten; der eine befindet sich in der berühmten Benediktbeurer Handschrift, der andere in einer Handschrift des Augustiner-Chorherrenstifts Klosterneuburg.[1] Die Anfangsworte in diesen Texten konnten wir nach Milchsacks Vorgang unbedenklich verwerten, um das Bild des verstümmelten Anfangs im vorerwähnten Drama zu ergänzen, denn die Handlung ist in den Hauptzügen überall auf die gleiche Art erweitert. Auch die Szene beim Salbenkrämer stimmt im Wortlaut und in der Versform mit dem Osterspiel von Tours im wesentlichen überein. Doch zeichnet sich der Benediktbeurer Text dadurch aus, daß der ‚Apotecarius' von seiner Frau begleitet ist, und diese Frau ist es, die nicht unter einem talentum auri die Salbe hergeben will. In den deutschen Osterspielen der folgenden Zeit spielt die Krämerfrau eine große Rolle, doch waren wohl schon hier die grotesken Züge leise angedeutet, mit denen dieses Weib später so überreichlich ausgestattet wurde. In den Szenen, wo die Juden und Heiden auftreten, zeigt sich zwischen den beiden deutschen Texten eine nähere Übereinstimmung; im Gegensatz zu der größeren rhythmischen Mannigfaltigkeit im Text von Tours beruhen die deutschen Texte auf einer Fassung, in welcher die Zehnsilber vorherrschten[2], die im Osterspiel von Tours auf die Salbenkrämerszene beschränkt sind; die Soldaten die zum Grabe ziehen, singen in den Texten von Benediktbeuren und Klosterneuburg ein Trutzlied mit einem halb-

1) Entstehungszeit der Benediktbeurer Handschrift c. 1225, vgl. Meyer, Fragmenta S. 17. Meyer hat auch nachgewiesen, daß die Blätter, auf denen das Osterspiel überliefert ist, ursprünglich zu dieser Handschrift gehörten; ein Abdruck ebd. S. 125 ff. Von dem Klosterneuburger Spiel hat der Benediktiner Pez im 18. Jahrhundert den Anfang und den Schluß mitgeteilt; seitdem war die Handschrift verschollen, sie wurde erst von H. Pfeiffer wieder ans Licht gezogen und 1908 herausgegeben (Jahrbuch des Stifts Klosterneuburg 1, 1 ff.; vgl. Schröder, Göttinger gel. Anzeigen 1909, 144).

2) Anfangsstrophe:

O Domine, recte meminimus,
Quod a turba saepe audivimus,
Seductorem consuetum dicere:
Post tres dies volo resurgere.

deutschen Kehrreim.[1] Wo die dargestellte Handlung sich mit den hergebrachten liturgischen Szenen deckt, da sind diese Szenen in den drei Texten auf die verschiedenste Weise verwertet und mit neuen Zutaten ausgestattet; in den Klosterneuburger Text ist auch die Höllenfahrtszene einbezogen. Den Schluß bildet in diesem Text ein deutscher Gesang des Volkes: ‚Christ, der ist erstanden'; der Benediktbeurer Text ist nicht vollständig überliefert, er bricht mitten in der Schweiggeldszene ab. Wenn auch in allen drei Spielen die dramatische Osterfeier eine solche Ausdehnung gewonnen hat, daß sie nicht mehr als ein bloßes Einschiebsel in den regelrechten Gottesdienst vorgeführt werden konnte, so diente doch ohne Zweifel nach wie vor die Kirche als Schauplatz der Handlung.[2]

Im Anschluß an diese Entwicklungsstufe haben wir die lateinischen Osterdramen zu betrachten, in welchen vor der Auferstehung auch noch die ganze Passion zur Darstellung kam. Denn offenbar ist der Hergang nicht etwa der, daß das Passionsdrama sich ursprünglich aus der Liturgie des Karfreitags entwickelt hätte, wie die Osterdramen aus der Osterliturgie. Es entstanden vielmehr aller Wahrscheinlichkeit nach die ersten eigentlich dramatischen Darstellungen der Passion in der Weise, daß man nach Einbeziehung der Ereignisse, die der Auferstehung unmittelbar vorangingen, vom Osterspiel aus noch einen zweiten größeren Schritt in die Vorgeschichte zurücktat und durch Vorführung der Passion das Drama zu einer Darstellung des ganzen Erlösungswerks abrundete. Ein grundsätzlicher Unterschied zwischen Passionsspielen und Osterspielen ist meiner Ansicht nach nicht anzunehmen. Mit Ausnahme Italiens, welches, wie wir sehen werden, eine völlig abgesonderte Stellung einnimmt, finden wir in allen Ländern stets die Darstellung der Passion und der Auferstehung zu einem ganzen verbunden. Auch wird bei der großen Mehrzahl der erweiterten Osterspiele nicht bloß die Passionswoche dargestellt, sondern auch noch ein beträchtlicher Teil der vorhergehenden Wirksamkeit Jesu. Wenn man also die erweiterten Osterspiele

1) Erste Strophe in K = zweite in B:

Non credimus, Jesum resurgere,
Sed, ne corpus quis possit tollere
Providemus per has vigilias.
Schauwe propter insidias!

2) In bezug auf Tours vgl. Chambers 2, 89. In der Benediktbeurer Handschrift wird auch die Zeit der Aufführung angegeben: ‚Cantatur matutinis in die Paschae'.

schon im Mittelalter als Passionen bezeichnet hat, so ist das nur insofern berechtigt, als damit auf das wichtigste und am ausführlichsten dargestellte Ereignis in den Zusatzszenen hingewiesen wird. Wo uns sonst noch Darstellungen des Kreuzestodes von der Auferstehung abgetrennt begegnen, da tragen sie stets einen mehr oratorienhaften als eigentlich dramatischen Charakter; im Mittelpunkt stehn dann immer die lyrischen Klagen der Gottesmutter.[1]

Ein ‚Ludus breviter de passione' der ursprünglich zu der Benediktbeurer Handschrift gehörte, steht nur scheinbar mit dem hier gesagten im Widerspruch.[2] Denn wie aus den letzten Worten hervorgeht, sollte sich das oben erwähnte Benediktbeurer Osterspiel unmittelbar anschließen und der Ludus breviter de passione sollte nur eine kurze summarische Einleitung sein. Er umfaßt die Ereignisse vom Abendmahl bis zur Grablegung; die Spielanweisungen sind weitläufiger als die Textesworte, die etwa 25 Zeilen einnehmen und ganz aus den verschiedenen Evangelien zusammengesetzt sind, nur in der Kreuzigungsszene wird es der Mutter Gottes überlassen, ihren Klagegesang aus der Karfreitagsliturgie einzuschieben (Maria planctum faciat quantum melius potest). Wenn am Schluß Joseph von Arimathia die Erlaubnis zur Bestattung von Pilatus erbittet und erhält, so konnten für diese Szene die Worte des Dialogs nicht aus dem Evangelium entlehnt werden; es scheint, daß hier der Dialog bloß durch Geberden angedeutet wurde. Auch die Abendmahlszene entwickelt sich zum Teil in stummem Geberdenspiel; während am einen Ende des Schauplatzes Judas wegen des Verrats mit den Priestern verhandelt, bleiben am anderen Ende die Jünger mit Jesus beim Mahl vereinigt.

Es sind aber auch noch zwei unvollständig überlieferte lateinisch-deutsche Dramen auf uns gekommen, die aller Wahrscheinlichkeit nach ursprünglich die Passion und Auferstehung umfaßten; das eine gleichfalls in der Benediktbeurer Handschrift, von dem anderen werden in der Wiener Hofbibliothek vier Doppelblätter aufbewahrt, welche, wie bereits der erste Herausgeber, Josef Haupt, erkannt hat, auf einer mitteldeutschen Vorlage beruhen,

1) Einen ähnlichen Charakter hatten vermutlich die Karfreitagsaufführungen in Die 1484, Péronne 1491, Forcalquier 1518. Zur Literatur üb. d. Marienklagen vgl. Schönbach, Wechssler, Thien.

2) Herausg. v. Meyer S. 123 f. Über das Tiroler Passionsspiel, sowie über dasjenige des Jean Michel, bei denen gleichfalls der Widerspruch nur scheinbar ist s. u. Buch IV.

die Niederschrift setzt Haupt spätestens in die zwanziger oder dreißiger Jahre des 14. Jahrhunderts.[1] Die Szenen, welche das Weltleben und die Bekehrung Maria Magdalenas, sowie das Gastmahl beim Pharisäer Simon behandeln, zeigen vielfache Übereinstimmungen. Doch kann bei dem fragmentarischen Charakter des Wiener Textes nicht entschieden werden, wie diese Übereinstimmungen zu erklären sind: ob dadurch, daß beide Spiele auf einer gemeinsamen Grundlage beruhen, oder dadurch, daß in beiden Spielen für die Magdalenenszenen ein bereits vorhandenes lateinisches Drama benutzt wurde. Für die letztere Erklärung spricht die unverhältnismäßige Ausführlichkeit dieser Szenen, sowie der Umstand, daß sie uns in ähnlicher Weise auch in späteren Dramen begegnen werden, die im übrigen mit den hier erwähnten Texten nicht verwandt sind. Übrigens ist schon hier die gemeinsame Grundlage stark verändert und erweitert, vor allem sind deutsche Verse eingefügt, die im Wiener Texte noch weit mehr als im Benediktbeurer den ursprünglichen Kern überwuchern. Übereinstimmung zeigt sich nur in den lateinischen Teilen; die Verdeutschungen müssen also an verschiedenen Orten unabhängig voneinander angefertigt worden sein. Aber auch die zu Grunde liegenden lateinischen Texte waren nicht ganz gleichförmig. Die Benediktbeurer Magdalenenszene besteht teils aus Prosa, teils aus Versen, letztere haben fast durchweg den reichen Wohllaut, den die rhythmische Kunst im 12. Jahrhundert erreicht hatte; die klangvolle Vaganzenzeile wird mit Vorliebe angewendet. Im Wiener Text sind auch die Stellen versifiziert, die im Benediktbeurer noch prosaisch sind. Wo aber in beiden Handschriften dieselben Verse stehen, da bietet die Wiener Handschrift eine weit korrektere Fassung dar. Durch das Fehlen der Auferstehung in beiden Texten wird nicht etwa bewiesen, daß sie auch in den Vorlagen gefehlt habe. Es unterliegt keinem Zweifel, daß beide Handschriften mitten im Texte plötzlich und unvermittelt abbrechen. Der Benediktbeurer schließt im Laufe der Verhandlung zwischen

1) Das Benediktbeurer Spiel neu nach der Handschrift herausg. v. Froning 1, 278 ff., vgl. bes. S. 292. Ebenda S. 305 ff. das Wiener Bruchstück. Das Benediktbeurer Spiel ist ohne Titel, das Wiener beginnt: ‚Ad materie reductionem de passione domini. Incipit ludus pascalis'. Dieser Satz scheint eine Bestätigung der obigen Bemerkungen über das Verhältnis des Passionsspiels zum Osterspiel zu enthalten. Der Ausdruck erinnert an den ‚ludus breviter de passione'. Die Entstehungszeit der mitteldeutschen Vorlage setzt Haupt vor die letzte Zeit des 13. Jahrhunderts, dagegen vgl. Vogt S. 332.

Pilatus und Joseph von Arimathia wegen der Grablegung. Der Wiener hört während der Darstellung des Abendmahls mitten in einem Satze auf, doch ist er in der Überschrift als ‚ludus paschalis' bezeichnet; wir werden ihn wegen seines überwiegend deutschen Charakters erst späterhin betrachten.

Im Benediktbeurer Text wird uns der größte Teil der Handlung sehr kurz und summarisch vorgeführt. Die kurzen Sätze in lateinischer Prosa sind meist den Evangelien entnommen; an einigen Stellen singt der Klerus den verbindenden Text. Das Stück beginnt mit dem üblichen Aufzuge der Darsteller, die sich über den Schauplatz hin auf ihre Standorte verteilen. Die Bühnenanweisung ist offenbar unvollständig, es scheint, daß die Reihenfolge nach der Vornehmheit der Personen geordnet wurde: zuerst Pilatus mit seinem Weibe (die aber nachher im Stück nicht auftritt), begleitet von seinen Kriegern, sodann Herodes mit seinen Kriegern, sodann die Hohenpriester usw. Hierauf ziehen folgende Szenen an uns vorbei: die Berufung des Petrus und Andreas, die Heilung des Blinden, Christus ruft Zachaeus vom Baum herunter, Einzug in Jerusalem, Einladung des Pharisäers, jede Szene aus zwei, drei, höchstens vier Sätzen bestehend. Nun aber folgt in einer breit ausgeführten Szene, die über ein Drittel des ganzen Textes umfaßt, das Weltleben und die Bekehrung der Maria Magdalena. Gleich bei ihrem Auftreten singt sie ein lateinisches Liedchen, in dem sie ihre Weltlust ausdrückt, sodann begibt sie sich mit ihren Gespielinnen zum Krämer, um Schminke zu kaufen. Sie singt dabei ein herausforderndes Lied in deutscher Sprache mit dem Refrain: ‚Seht mich an, Jungen man, Lat mich eu gevallen.' In ihrem weltlichen Treiben läßt sich Magdalena auch nicht stören, als ihr im Schlafe ein Engel erscheint und sie auf Jesum hinweist; beim Erwachen singt sie sogleich wieder ihr lateinisches Liedchen. Erst als ihr der Engel abermals erscheint, geht sie in sich; jetzt singt sie ein lateinisches Bußlied, sie wirft ihren eitlen Schmuck fort, kleidet sich in ein schwarzes Gewand und geht zum Krämer, um für den Herrn eine Salbe zu kaufen. Darauf sucht sie Christus beim Pharisäer auf.[1] Die Szene im Hause des Pharisäers entwickelt sich wie in der Erzählung des Lukas Kap. 7; Sätze aus dem Evangelium, lateinische und deutsche Verse wechseln miteinander ab. Die folgende Szenenreihe zieht

1) Ibo nunc ad medicum Turpiter aegrota Medicinam postulans. Lacrimarum vota Huic restat ut offeram Et cordis plangores, Qui cunctos ut audio Sanat peccatores S. 288.

wieder rasch an uns vorüber: zuerst die Auferstehung des Lazarus, der Verrat des Judas, das Abendmahl. Auch hier spielt an dieser Stelle die Handlung zugleich an zwei Orten; während Judas mit den Häschern sich rüstet, wird das Abendmahl in einer stummen Szene dargestellt: Interea Jesus faciat, ut mos est in cena. Hierauf das Gebet auf dem Ölberg, die Gefangennahme, Petri Verleugnung, Christus vor Pilatus, vor Herodes, wieder vor Pilatus. Dann folgt eine stumme Szene, Herodes und Pilatus kommen zusammen und küssen sich. Der Evangelist (Luk. 23, 12) sagt bloß, daß Herodes mit Pilatus entzweit war und nach der Zurücksendung Jesu wieder mit ihm Freund wurde; die Inszenierung des Ereignisses ist für die mittelalterliche Art der anschaulichen Vorführung sehr charakteristisch. Hierauf Pilatus und die Juden, Verzweiflung und Tod des Judas, der vom Teufel aufgehängt wird, die Kreuztragung, die Kreuzigung (daß dieselbe leibhaftig vorgeführt wurde, geht daraus hervor, daß auch die Worte Christi am Kreuz vorkommen), die Heilung des blinden Longinus durch das Blut, das aus der Seitenwunde fließt, Pilatus erlaubt dem Joseph von Arimathia, daß Christus vom Kreuze genommen werde. Alles in kurzen Prosasätzen nach den Evangelien, nur an wenigen Stellen lateinische oder deutsche Verse, so in der Rolle des Judas, in der des Longinus, in dem Wechselgesang zwischen Joseph von Arimathia und Pilatus, vor allem aber in den lyrischen Klagen Marias am Kreuze. Wir sehen hier gleich in den ersten Stadien der Entwicklung des Passionsspiels eine der merkwürdigsten Tendenzen der religiösen Dichtung des Mittelalters in das geistliche Drama hinüber wirken, die Tendenz nämlich, in der Darstellung der Passion vor allem beim Schmerze der Gottesmutter zu verweilen. Im Benediktbeurer Spiel wird der Gottesmutter nach anderen deutschen und lateinischen Versen noch die Sequenz ‚Planctus ante nescia' in den Mund gelegt, ein Klagegesang Marias, der im 12. Jahrhundert gedichtet wurde und in der geistlichen Literatur des Mittelalters eine mannigfach verzweigte Entwicklung durchmachte. In unserm Drama erscheint er schon nicht mehr in der ursprünglichen Gestalt, er ist durch Anfügung eines Wechselgesangs zwischen Maria und Johannes erweitert.

Die Benediktbeurer Texte sind die ältesten bisher bekannten, in welchen die Passion, dieser Hauptgegenstand der mittelalterlichen dramatischen Kunst vorgeführt wird. Als jedoch die Benediktbeurer Passion niedergeschrieben wurde, hatte schon die Entwicklung des geistlichen Dramas in den Volkssprachen be-

gonnen, und den Volkssprachen fiel denn auch die weitere Ausbildung des Passionsspiels zu.[1] Wir haben indes noch aus späterer Zeit, etwa aus dem Jahre 1400 ein merkwürdiges Denkmal von dem Fortleben des lateinischen Passionsspiels, allerdings keinen vollständigen Text, sondern nur das Rollenbuch eines der vier Soldaten, die am Grabe die Wache verrichten. Und zwar handelt es sich hier um ein Osterspiel, das ohne jeden Zweifel zugleich auch die Passion umfaßte. Bei ihrem ersten Auftreten werden die Soldaten von Pilatus angeworben, dann sind sie an der Gefangennahme Jesu beteiligt, krönen ihn mit der Dornenkrone und führen ihn zur Kreuzigung. Wo die Soldaten als Wächter des Grabes auftreten, da zeigen sich mehrere Anklänge an die Version von Tours. Die Handschrift wurde, wie sich aus verschiedenen orthographischen Eigentümlichkeiten ergibt, von einem Italiener angefertigt; sie befindet sich im Kapitulararchiv zu Sulmona in den Abruzzen, wohin sie möglicherweise aus der Cölestinerabtei S. Spirito al Morrone gekommen ist. Bei den lebhaften Beziehungen der Cölestiner zu Frankreich wäre es wohl denkbar, daß eine französische Handschrift zu Grunde lag.[2] Die Verse sind zwar nichts weniger als feurig und schwungvoll, aber doch durch geschickte Handhabung des Reims und Strophenbaus bemerkenswert; der größte Teil der Rolle ist in einer Strophenform abgefaßt, deren Erfindung man dem Adam von St. Viktor († 1192) zuschreibt und die vor allem durch das Stabat mater berühmt geworden ist.[3]

1) Ungefähr in die gleiche Zeit, wie die Aufzeichnung der Benediktbeurer Handschrift fällt eine Passionsaufführung, die der fromme Landgraf Ludwig von Thüringen, der Gemahl der heiligen Elisabeth, veranstaltete und über die Caesarius von Heisterbach in seiner Lebensbeschreibung dieser Heiligen (ed. Huyskens in den Annalen des histor. Vereins f. d. Niederrhein, Heft 86, 1908, S. 26) berichtet: ‚Qui beatus in signum sue magne devocionis in castro Ysennacke per clericos traditionem Salvatoris, passionem et mortem, ac si ea oculis presencialiter intueretur, presentari fecit, ejusdem ludi omnes expensas solvens, sicut ab iis didici qui presentes erant.‘ Daß hier unter dem ‚castrum Ysennacke‘ die Wartburg und nicht der Landgrafenhof in Eisenach zu verstehen ist, hat Wenck im Archiv f. ält. deutsche Gesch. 34, 454 u. 491 nachgewiesen. Ob dieses Passionsspiel deutsch oder lateinisch abgefaßt war, ist nicht ersichtlich.

2) Vgl. die Ausg. des Rollenbuchs von de Bartholomaeis S. 99 f.

3) Beispiel: Milites ad Pilatum v. 20 ff.

Ergo jube quid agamus;
Nil laboris recusamus
Per te, vir egregie.
Orbem totum circuire
Vel quocunque libet ire
Cupimus quotidie.

In einem der großen englischen Kollektivmysterien[1] wird dem Pilatus eine bombastische Rede in lateinischen Hexametern in den Mund gelegt; möglicherweise haben wir es auch hier mit dem Überreste eines Oster- oder Passionsspiels zu tun.

Dem Drange nach größerer Ausdehnung der geistlichen Dramen konnte im Weihnachtszyklus noch leichter Genüge geleistet werden als im Osterzyklus. Es hat sich ein lateinisches Weihnachtsdrama erhalten, in welchem zu den Szenen des erweiterten Dreikönigsspiels noch andere Ereignisse aus der Kindheit Jesu hinzugefügt sind und in welchem die Prophetenszene und sodann die Ereignisse von der Verkündigung bis zur Geburt als Einleitung erscheinen. Dieses Drama[2] steht in der Benediktbeurer Handschrift vor dem Passionsspiele, doch ist es von einer älteren Hand geschrieben[3] und ohne deutsche Bestandteile. Die Prophetenszene, die das Stück eröffnet, beweist uns, daß von der Augustinischen Predigt noch eine andere Entwicklungsreihe ausgegangen sein muß als diejenige, die uns in den Texten von Limoges und Rouen vorliegt. Augustinus erscheint hier in eigener Person als Führer der Prophetenschar, ihm gegenüber steht der Archisynagogus als Vertreter der widerspenstigen Juden. ‚In fronte ecclesiae' ist dem Kirchenvater ein Sitz errichtet, die Propheten hat er zu seiner Rechten, die Juden zu seiner Linken. Sogleich zu Beginn treten die Propheten einer nach dem andern hervor und verkünden ihre Weissagungen in Reimen, die von den französischen Versionen völlig abweichen, zuerst ergreift Jesaias das Wort, dann Daniel, dann die Sibylle, die ihren Reim mit beweglicher Gestikulation (cum gestu mobili) deklamiert, ferner Aaron mit einem blühenden Zweig und Bileam auf der Eselin sitzend, die freilich hier zu einer stummen Rolle verurteilt ist. Doch prophezeit Bileam auch hier erst, als ihm der Engel mit dem Schwerte entgegentritt. Nach den Propheten erhebt sich der ungläubige Archisynagogus, es wird vorgeschrieben, daß er durch allerlei groteske Bewegungen die Juden nachahmen soll. Er bestreitet die Möglichkeit, daß eine Jungfrau gebären könne. Da tritt eine neue Person dazwischen, der Episcopus puerorum, der von den Chorknaben aus ihrer Mitte gewählte Bischof, welcher sich in der Weihnachtszeit so manchen Unfug mit Parodierung

1) Towneley mysteries No. 24 Anf.
2) Zuletzt herausg. v. Froning S. 875.
3) Vgl. Ilberg, Zeitschr. f. d. österr. Gymnasien 40, 106.

der heiligen Gebräuche erlauben durfte. Hier liegt der einzige Fall vor, daß der Knabenbischof uns auf unserm Wege begegnet, denn die ausgelassenen Vermummungen und Späße, die sonst noch von ihm und seinen Genossen erzählt werden, gehören in die Sittengeschichte und nicht in die des geistlichen Dramas. In unserm Spiele beschränkt sich seine Rolle darauf, durch Vermittelung der Prophetenschar den heiligen Augustinus zur Widerlegung der Juden zu veranlassen. Der Heilige führt mit dem Archisynagogus, der sich auch weiterhin sehr ungebärdig anstellt, in ernstem, würdigem Ton einen Disput über die Möglichkeit der jungfräulichen Geburt; er verfehlt nicht, das als Beweis im Mittelalter so unendlich häufig wiederholte Gleichnis vorzubringen: wie eine Glasscheibe unversehrt bleibt, indem sie das Licht durchläßt, so hat Maria empfangen und ist doch Jungfrau geblieben. Aber der Streit bleibt unentschieden. Der Archisynagogus mit den Seinen ruft fortwährend ‚Res neganda', Augustinus und die Propheten ‚Res miranda'. Zum Schluß weist Augustinus auf die bevorstehende Geburt Christi hin und nun beginnt die Darstellung der Kindheit Jesu. Vorangestellt ist die Verkündigungsszene, offenbar mit der Absicht, den Zyklus im Sinne der Kirchenlehre abzurunden und zugleich auch das Ereignis leibhaftig vorzuführen, dessen Möglichkeit die Juden im Prophetenspiel bestritten hatten. Die Szene beruht durchaus auf dem Berichte des Lukas; Rede und Gegenrede des Engels und Marias sind wörtlich dem Evangelium entlehnt, an die einfachste und ursprünglichste Gestalt der dramatischen Liturgie erinnernd. Möglicherweise ist die Szene aus dem Offizium des Verkündigungstages übernommen (s. o. S. 70). Ähnlich verhält es sich mit dem Besuche bei Elisabeth, der sich alsbald an die Verkündigung anschließt. Auch diese Szene besteht aus Sätzen des Evangeliums, zum Schlusse singt Maria das Magnificat. Jetzt erst beginnt, wunderlich durcheinander geschoben und offenbar schlecht überliefert, die Vorführung der Szenen des Weihnachtszyklus. Es wird vorgeschrieben ‚Maria soll in ihr Bett gehen und einen Sohn zur Welt bringen. Joseph in anständiger Kleidung und mit einem langen Barte soll dabei sein'. Wenn das Kind geboren ist, soll der Stern erscheinen und der Chor die Antiphon singen ‚Heute ist Christus geboren'. Die folgenden Szenen entwickeln sich in breiter, fast durchweg gereimter Ausführung, die nur wenig Übereinstimmung mit den früher besprochenen Weihnachtsdramen zeigt. Zuerst ergeht sich ein jeder drei Könige in einer längeren Betrachtung über den

neuen Stern, dann treten sie zusammen ihren Weg an und werden zu Herodes geführt, der sie auf den Rat des bösen Archisynagogus über das Ziel ihrer Reise ausfragt. Während sie dann die Wanderung fortsetzen, verkündet ein Engel den Hirten die Geburt Christi; sie machen sich auf den Weg, aber da erscheint der Teufel und beredet sie, die frohe Botschaft nicht zu glauben und so kehren sie wieder zurück. Diese Engels- und Teufelserscheinungen und die Zweifel der Hirten wiederholen sich noch zweimal, bis endlich ein Chor von Engeln ‚Ehre sei Gott in der Höhe' anstimmt, und nun bringen erst die Hirten, dann die Könige dem Kinde ihre Huldigung dar. Alsdann folgt der Bethlehemitische Kindermord; die Totenklage wird hier nicht mehr der Rahel, sondern den Müttern selber in den Mund gelegt. Von nun ab ist der Text in einer stellenweise unauflöslichen Verwirrung. Zunächst finden wir die Bühnenanweisung: ‚Nachher soll Herodes von Würmern verzehrt werden. Die Teufel sollen ihn in Empfang nehmen und seine Krone soll seinem Sohne Archelaus aufgesetzt werden.' Völlig sinnlos erscheint jetzt der Engel und fordert Joseph zur Flucht nach Ägypten auf. Hierauf beginnt in der Handschrift ein neuer Abschnitt. Der König von Ägypten mit seinem Gefolge tritt auf unter den Klängen eines Chorgesangs, der uns auf einmal in eine völlig neue Welt versetzt: ein Frühlingslied in dem frischen, weltlustigen Tone der Vagantenpoesie, im Anschlusse daran ein Loblied auf die Studien, das aber auch bald in eine Anpreisung des frohen Lebensgenusses übergeht, voll reizender Mannigfaltigkeit in Reim und Versform. Dann beginnt wieder ein heilloser Wirrwarr, aus welchem nur eine Begebenheit deutlicher hervortritt; es wird nach dem Evangelium des Pseudo-Matthäus Kap. 22 dargestellt, wie beim Eintritt der heiligen Familie in Ägypten die Götzenbilder in den Tempeln zusammenstürzen. Dazwischen finden wir einen Hexameter aus dem Dreikönigsspiele des 11. Jahrhunderts (V. 653), ferner Strophen, die aus dem Tegernseer Antichristspiele entlehnt sind und die in unsern Zusammenhang schlechterdings nicht hineinpassen.

Eine scharfe Grenze zwischen diesen Oster-, Passions- und Weihnachtsspielen und den früher besprochenen geistlichen Dramen ist nicht zu ziehen. Es zeigen sich noch oft genug Spuren der ursprünglichen Unbeholfenheit.[1] Daneben sehen wir aber,

1) Wie in dem Bamberger Troparium (s. o. S. 46) die Frauen sangen: ‚Et dicebant sibi invicem, quis revolvet nobis lapidem ob ostio monumenti?'

wie die Tendenz zu breiterer Ausmalung und lebensvollerer Bewegung immer weitere Fortschritte macht. Die Soldaten im Osterspiel von Tours, der Archisynagogus im Weihnachtspiel von Benediktbeuren zeigen uns, daß auch weiterhin die Einmischung komischer Elemente mit der Ausdehnung der Spiele Hand in Hand ging, und mit dem Auftreten der weltlustigen Maria Magdalena war wohl gleichfalls eine erheiternde Wirkung beabsichtigt. Ohne Zweifel ergaben sich die komischen Auswüchse zunächst ungesucht aus der Natur des Stoffes und aus der Gemütsanlage der Dichter; wir brauchen da nicht lange nach literarischen Vorbildern zu suchen. Man hat indes wohl mit Recht vermutet, daß bei dem Hervortreten dieses Elements die vagierenden Kleriker, die Goliarden, ihre Hand mit im Spiele hatten. Ließ man es doch mitunter ruhig geschehen, daß diese Leute durch Teilnahme an den gottesdienstlichen Gesängen allerhand Unfug anrichteten;[1] dem gegenüber mußte es als etwas ganz Harmloses erscheinen, wenn sie Spuren ihrer Tätigkeit in den Texten der geistlichen Spiele zurückließen. Namentlich in den Benediktbeurer Spielen dürfen wir ihre Mitwirkung voraussetzen; die ganze Benediktbeurer Handschrift ist ja bekanntlich ein Hauptdenkmal der Vagantenpoesie, und von der weltfrohen Lyrik der Vaganten haben wir im Weihnachtsspiel unverkennbare Spuren gefunden. Im Passionsspiel muß ursprünglich noch eine Szene von ausgelassener Lustigkeit vorhanden gewesen sein, die in der Abschrift fehlt. In dem Aufzuge zu Beginn wird neben dem Krämer auch seine Frau hereingeführt. Die Szenen zwischen diesen beiden Figuren sind uns nur in späteren deutschen Bearbeitungen erhalten, wo sie sich an den Salbeneinkauf am Auferstehungstage anschließen; ein Grund mehr zu der Vermutung, daß das Benediktbeurer Spiel auch die Auferstehung umfaßte (s. o. S. 83). Während also ein Hauptmerkmal der romantischen Bühne, die anschauliche Vorführung der gesamten Handlung, schon von vornherein in den kirchlichen Spielen vorhanden war, ist eine andere wichtige Eigenschaft dieser Bühne, die enge Verbindung des Komischen und des Tragischen, erst im Laufe der Zeit allmählich hervorgetreten.

* * *

so heißt es im Osterspiele von Tours V. 252: Thomas veniat cantando: ‚Thomas dicet Didymus, Omnes fugam cepimus', und im Benediktbeurer Passionsspiele singt Simon: ‚Rabbi; quod interpretatur magister, peto ut mecum hodie velis manducare.'

1) Vgl. Wirth S. 146 f. und namentlich Gautier S. 190 ff.

Schon um die Mitte des 12. Jahrhunderts muß es von manchen Geistlichen als ein Mißstand empfunden worden sein, daß im kirchlichen Drama die Unterhaltung sich neben der Erbauung zu sehr hervordrängte. Gerhoh von Reichersberg bezeichnet die spectacula theatrica geradezu als ein Teufelswerk und eine Entweihung des Gotteshauses; Herrad von Landsberg meint, daß sie in ihrer ursprünglichen Gestalt löblich und nützlich waren, dann aber in Irreligion und Ausschweifung entartet seien. Beide nehmen offenbar Anstoß daran, daß die Geistlichen sich nicht mehr begnügten, den Charakter ihrer Rollen in ihrer Gewandung in diskreter Weise symbolisch anzudeuten; sie beklagen sich, daß die Darsteller in förmlichen Vermummungen auftreten, daß Geistliche sich als Krieger, als Weiber, als Teufel verkleiden. Herrad klagt außerdem, wie wir schon früher sahen, über die Possenreißerei, sowie darüber, daß bei den Aufführungen in der Kirche allerhand ärgerliche Szenen vorfielen. Mitunter wird behauptet, daß durch das immer stärker hervortretende Element weltlicher Belustigung die geistlichen Behörden veranlaßt worden seien, gegen die Aufführungen in den Kirchen mit Verboten einzuschreiten. Man hat dies aus einer Decretalis Innozenz III. von 1210 geschlossen, die sich gegen die ludi theatrales in den Kirchen wendet. Ähnliche Verbote kehren in den folgenden Jahrzehnten in mehreren Synodalbeschlüssen wieder.[1] Doch scheint sich überall aus dem Zusammenhange zu ergeben, daß mit den Verboten nicht sowohl die geistlichen Spiele, als vielmehr die Mummereien und unwürdigen Späße getroffen werden sollten, deren Schauplatz die Kirche öfter, zumal in der Weihnachtszeit war.[2] Daß dies die herrschende Auffassung war, ergibt sich auch aus der glossa ordinaria zu den Dekretalen Gregors, die von Bernardus de Botone († 1263) zusammengestellt wurde. Hier heißt es: ‚Non tamen hic prohibetur repraesentare praesepe Domini, Herodem, magos et qualiter Rachel ploravit filios suos etc. quae tangunt festivitates illas, de quibus hic fit mentio, cum talia ad devotionen potius inducant homines quam ad lasciviam vel voluptatem, sicut in pascha sepulcrum Domini et alia repraesentantur ad devotionem excitandam.‘ Nach der Ansicht

1) Decret. Gregorii lib. III tit. 1 cap. 12: Interdum ludi fiunt in ecclesiis theatrales et non solum ad ludibriorum spectacula introducuntur in eis monstra larvarum, verum etiam in aliquibus festivitatibus diaconi ac subdiaconi insaniae suae ludibria exercere praesumunt etc. Synodalbeschlüsse bei Hoffmann, Fundgruben 2, 242, Wirth S. 146, Ilg S. 3 ff.

2) Vgl. Fijalek S. 35.

des Verfassers dieser Glosse bezieht sich also das Verbot nicht auf die geistlichen Spiele von der Krippe, Herodes und Rahel, sondern auf andere Gebräuche der Weihnachtszeit. Und aus der Art, wie er von der Grabesszene am Osterfeste und von andern dramatischen Osterdarstellungen spricht, geht hervor, daß er die Möglichkeit für ausgeschlossen hielt, als ob jemand diese Spiele mit unter das Verbot einbegreifen könnte. Zum Überflusse beruft er sich noch auf die Glosse zum Decretum Gratiani, wo von den Darstellungen der Passion und Auferstehung als von etwas durchaus Unanstößigem die Rede ist.[1] Andererseits kann man nach der glossa ordinaria vermuten, daß Rigoristen vom Schlage Gerhohs die Verbote auch auf die Dramen des Weihnachtszyklus ausgedehnt wissen wollten, und jedenfalls waren die Dekrete so abgefaßt, daß man sie auf die kirchlichen Aufführungen anwenden konnte, wenn sich in ihnen das weltliche Element in ungebührlicher Weise breit machte. Dies mag mit dazu beigetragen haben, daß die Entwicklung der kirchlichen Spiele mehr und mehr aus der Kirche ins Freie hinausdrängte; dort mußte manches harmlos erscheinen, was in der Kirche Anstoß erregte, und außerdem hatte sich auch schon in manchen Fällen, z. B. bei der Aufführung des Prophetenspiels in Riga, der Kirchenraum als zu eng für den ausgedehnten Schauplatz und die zahlreichen Darsteller erwiesen. Ehe wir jedoch dieser Bewegung nachgehen, müssen wir eine andere, wenn auch nicht so folgenreiche für eine kurze Weile ins Auge fassen. Das geistliche Drama trat nicht nur durch das große Portal auf die Straße hinaus, es zog sich auch durch die Seitentür ins Kloster zurück.

Über diese Klosteraufführungen sind wir freilich sehr mangelhaft unterrichtet. Es sind nur wenige ausdrückliche Zeugnisse bekannt. Ungefähr im Jahr 1110 hat der Franzose Gottfried aus Le Mans, Vorsteher der Klosterschule zu Dunstaple in England, durch seine Schüler ein Spiel von der heiligen Katharina aufführen lassen und für die Kostümierung der Darsteller Chorkleider aus der Abtei von St. Albans entlehnt, zu welcher die Schule gehörte. Da in der folgenden Nacht die Chorkleider in seiner Wohnung verbrannten, bot er, wie Mathäus Paris[2] erzählt, sich selber als Ersatz dar und trat als Mönch in das

1) S. u. Buch IV, Marienklagen. Außerdem zitiert die glossa ord. eine andere Stelle aus der Glosse zum decretum Gratiani ‚di. IV quaeris, versus finalis', wo ich indes nichts hierher Gehöriges habe finden können.

2) Opera ed. Wats, Paris 1640 S. 35; Chambers 2, 366.

Kloster. Gerhoh von Reichersberg, welcher eine Zeitlang die Schule des Domstifts zu Augsburg leitete, blickt in späteren Jahren mit tiefer Reue auf das weltliche Treiben in der Schule zurück. Er erzählt von der laxen Handhabung der Vorschriften über das kanonische Zusammenleben der Stiftsherren; in den Refektorien habe man sich nur an den Festtagen zu Gastmählern und theatralischen Aufführungen versammelt, bei denen das Spiel von Herodes dem Kindermörder und andere Spiele dargestellt wurden. Er habe damals solche Torheiten nicht nur geduldet, sondern auch selber dazu aufgemuntert.[1] Unter den erhaltenen Texten ist keiner, aus welchem wir mit vollkommener Sicherheit schließen könnten, daß er für solch eine intime Klosteraufführung bestimmt gewesen wäre. Es gibt zwar Texte genug, bei denen der Gedanke einer derartigen Bestimmung nahe liegen muß. Dies ist namentlich alsdann der Fall, wenn die aus liturgischen Texten übernommenen Bestandteile hinter den frei hinzugedichteten ganz oder fast ganz zurücktreten, wenn klassische Reminiszenzen eingemischt sind, wenn wir bei der Lektüre den Eindruck gewinnen, daß Dichter und Darsteller in erster Linie ihre eigene Unterhaltung und nicht die Erbauung des Volks im Auge hatten. Doch finden wir diese Merkmale auch in solchen Dramen, bei welchen sich die Bestimmung für die öffentliche Aufführung in oder vor der Kirche aus den Spielanweisungen ergibt, z. B. das Zurücktreten der liturgischen Bestandteile in den Danieldramen, die klassischen Zitate im Herodesspiel von Fleury, das Hindurchblicken der jugendlichen Spielfreudigkeit im Weihnachtsdrama von Benediktbeuren. Auch Züge einer gewissen schulmeisterlichen Pedanterie werden wir schwerlich als untrügliche Merkmale betrachten dürfen, so z. B. wenn im Lazarus von Fleury Martha am Krankenlager ihres Bruders die Ankunft Jesu erwartet und singt:

Ipse solus nostra protectio,
Nostra solus est consolatio;
Sed nunc abest:
Abest quidem, sed corporaliter,
Qui ubique potentialiter
Praesens adest.

Eine bestimmte Grenze läßt sich also nicht ziehen, man hat wohl öfters Klosterdramen für die kirchliche Aufführung verwendet, wie ich das für die beiden Danieldramen vermuten möchte, oder man hat das umgekehrte Verfahren eingeschlagen, wie dies bei

1) Vgl. seinen Psalmenkommentar ed. Migne 194, 890.

den Herodesaufführungen im Augsburger Refektorium der Fall gewesen sein mag. In solchen Fällen konnte man nötigenfalls durch Umarbeitungen dem veränderten Zwecke Genüge leisten.

Mit einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit dürfen wir aber solche Dramen als Schuldramen ansprechen, in welchen ein Heiliger verherrlicht wird, der als Patron des Schulwesens galt. Gewiß ist es kein Zufall, daß Gottfried in Dunstaple die heilige Katharina, die Patronin der Gelehrten, zur Heldin seines Schauspiels erkor. Der Lieblingspatron der Schüler war aber der kinderfreundliche Nikolaus, dessen Gestalt uns in mehreren Spielen ehrfurchtgebietend, dabei mit einem leisen Schimmer von Humor entgegentritt.[1] Ein ganz kurzes Nikolausspiel in 36 Hexametern befindet sich auf dem Vorsatzblatt einer Handschrift von Willirams deutscher Paraphrase des Hohenlieds im schweizerischen Kloster Einsiedeln. Die Niederschrift reicht nach der Ansicht des Herausgebers[2] unzweifelhaft ins 12. Jahrhundert zurück. Hier wird dargestellt, wie drei Kleriker auf der Wanderschaft bei einem Ehepaare einkehren und von den habsüchtigen Leuten im Schlafe ermordet werden. Dann kommt der Heilige in dasselbe Haus und erweckt sie wieder zum Leben. Auch Hilarius hat ein Mirakel von St. Nikolaus dramatisiert, die berühmte Geschichte von dem bestohlenen Juden oder Barbaren. Im Begriffe eine Reise anzutreten, vertraut der Barbarus dem Bilde des Heiligen die Obhut über seine Schätze. Nachdem er sich entfernt hat, kommen Diebe und nehmen in einer stummen Szene alles mit sich; der Barbarus kehrt heim, bemerkt den Raub und stimmt ein langes Klagelied an: Gravis sors et dura Hic reliqui plura Sed sub mala cura, und dann der französische Refrain: Des! quel domage! Qui pert le sue chose, pourque n'enrage? Nach Beendigung des Lieds tritt er an den Heiligen heran — wieder vier Strophen mit französischem Schlusse — und haut alsdann mit seiner Peitsche auf das Bildnis los. Der Heilige geht nun zu den Räubern, beklagt sich über die Prügel, die er ihretwegen über sich ergehen lassen mußte

1) Seine Leiche wurde 1087 nach Bari übertragen; von da an verbreitet sich seine Verehrung über das ganze Abendland. Bulaeus (Hist. universitatis Paris. 1, 480) sagt gelegentlich der Übertragung des Heiligen: Ille autem ab omni aevo scholarium patronus habitus et praesertim juniorum, qui humaniorum litterarum rudimentis et grammaticae operam dant, ut S. Catharina philosophorum. Patron der Schüler wurde er offenbar infolge des Wunders von den drei Klerikern. — Zu den Spielen von St. Nikolaus vgl. jetzt noch die Diss. v. Weydig, Jena 1910.

2) Gall Morel, Anz. f. d. Kunde d. deutschen Vorzeit 1859 S. 207.

und droht den Spitzbuben, er werde sie anzeigen, wenn sie nicht den Schatz zurückbrächten. Nachdem alles ins Gleiche gebracht ist, erfolgen wieder lateinisch-französische Dankverse des Barbarus, St. Nikolaus erscheint und sagt, nicht ihm, sondern Gott gebühre der Dank, worauf der Barbar verspricht den Christenglauben anzunehmen.

Auch die Handschrift von Fleury enthält vier Spiele zu Ehren des heiligen Nikolaus. Eins darunter behandelt die Geschichte von den drei Klerikern in vierzeiligen Strophen wie wir sie schon aus dem Osterspiel kennen, gleich zu Anfang eine merkwürdige Reminiszenz aus der Klosterschule.[1] Das Mirakel vom bestohlenen Juden begegnet uns hier zum zweiten Male, in mannigfaltigeren Versformen, nicht so burlesk wie in der Bearbeitung des Hilarius; der Bestohlene beschränkt sich darauf, den Heiligen mit Prügeln zu bedrohen. Ferner die Geschichte eines Vaters der mit seinen drei Töchtern in die bitterste Armut gerät, die Älteste will sich der Schande hingeben, um die Familie zu ernähren, da wird von dem Heiligen, der selber unsichtbar bleibt, ein Beutel mit Gold ins Zimmer geworfen; der Vater und die Töchter freuen sich der plötzlichen Rettung und zugleich tritt auch ein Schwiegersohn herein, der um die älteste Tochter anhält. Aber noch zweimal gerät der Vater in Not und noch zweimal wiederholt sich dieselbe Begebenheit, der Geldbeutel fliegt herein, dann jedesmal dieselben Worte in je vier Zeilen: zuerst Dank des Vaters und der Töchter für die unerwartete Hilfe und dann Werbung des Schwiegersohns, der auch jedesmal ohne lange Umstände das Mädchen erhält. Der Heilige gibt sich erst zu erkennen, nachdem er zum dritten Male einen Geldbeutel hineingeworfen hat. Das vierte Spiel stellt uns einen etwas komplizierteren Schauplatz mit einer größeren Zahl von Mitwirkenden dar, auf der einen Seite das Reich des heidnischen Königs Marmorinus, auf der andern die Stadt Excoranda, wo der reiche Getron wohnt, in der Nähe eine Kirche des heiligen Nikolaus. Aus dieser Kirche wird Adeodatus, der Sohn des Getron, von den Soldaten des heidnischen Königs geraubt. Dann wird uns die Verzweiflung seiner Mutter Euphrosina vorgeführt, die ebenso wie Rahel im Spiele von den unschuldigen Kindern von Consolatrices begleitet ist. Auf den Rat der Consolatrices beschenkt sie die Kleriker und die

1) Einer der Kleriker sagt: Jam sol equos tenet in litore Quos ad praesens merget sub aequore Nec est nobis nota haec patria Ergo quaeri debent hospitia. Zur Strophenform s. o. S. 82 f.

Armen und fleht zum heiligen Nikolaus, der dann den Knaben vom Königshofe entführt und nach Hause zurückbringt. Im Stücke sagt Getron einmal „Morgen ist das Fest des Nikolaus", demnach fand gewiß die Aufführung am Vorabend dieses Festes (6. Dezember) statt. Auch an der berühmten Stiftsschule von Hildesheim wurden solche Nikolausdramen aufgeführt. Eine Handschrift des 12. Jahrhunderts, die von dorther stammt, enthält ein Spiel von St. Nikolaus und den drei Mädchen, wie es scheint, eine abgekürzte Fassung des Texts von Fleury und außerdem ein Spiel von den drei Klerikern, das von den beiden andern Dramatisierungen dieses Mirakels vollständig abweicht.[1]

Die Handlung verläuft in allen diesen Dramen sehr kurz und summarisch, das längste darunter, die Rettung des Adeodatus, umfaßt bloß 172 Zeilen. Man kann sich also sehr wohl vorstellen, daß diese Dramen während eines Festmahls im Refektorium aufgeführt wurden. In jedem der vier Texte von Fleury steht am Schlusse ein Chorgesang. Von allen diesen Chorgesängen läßt sich nachweisen, daß sie auch im Gottesdienste zur Verwendung kamen; ob sie für die Aufführung in der Kirche angefügt wurden oder ob man sie auch bei den Schulaufführungen vortrug, läßt sich nicht entscheiden.

Auch der Leser unserer Tage wird sich erheitern, wenn er bei Betrachtung dieser Stücke an den bescheidenen Freuden der mittelalterlichen Klosterschüler teilnimmt. Doch sind aus den nächsten Jahrhunderten nur ganz vereinzelte Zeugnisse von dem Fortleben dieser Gattung auf uns gekommen.[2] Die weitere Entwicklung des geistlichen Dramas vollzog sich nicht in der exklusiven, sondern in der volkstümlichen Richtung.

---

1) Vgl. Zeitschrift für deutsches Altertum 35, 401 ff. und 36, 238 ff.

2) Ein Zeugnis für das Fortbestehen der Nikolausdramen hat Hauréau (Notices et extraits 32, S. 327) mitgeteilt: ‚Sicut videmus in festo Sancti Nicolai quod aliqui repraesentant personam ejus, ut clericorum aliqui aut puellarum et miracula quae per eum fecit Dominus.' Dies bezieht sich offenbar auf die Mirakel von den ermordeten Klerikern und von den drei armen Mädchen, nicht etwa wie H. vermutet, darauf, daß die Rolle des Heiligen bald von Klerikern, bald von jungen Mädchen dargestellt worden wäre. Ein anderes Zeugnis bei Jakob von Vitry († 1240); er vergleicht die Äbte, die nach der Mitra streben, mit den Knaben, die im Mirakelspiel den St. Nikolaus vorstellen. Vgl. Lecoy de la Marche, La chaire française au moyen âge. 2me éd. Paris 1886 S. 363.

Drittes Buch.

Die Anfänge des geistlichen Dramas in den Volkssprachen.[1]

Wir haben gesehen, wie mit der immer reicheren Entfaltung des christlichen Dramas die Lostrennung vom Gotteshause erfolgte. Doch läßt sich feststellen, daß um dieselbe Zeit noch ein anderer Umstand dazu mitwirkt, um eine neue Epoche herbeizuführen. Die lateinische Sprache muß vor den Volkssprachen zurückweichen und es treten in der dramatischen Kunst immer mehr nationale Unterschiede deutlich erkennbar hervor.

Bei Behandlung der lateinischen Dramen hatten wir es fast immer mit einer Überlieferung zu tun, die einerseits zu spärlich, andererseits zu verworren war, um den Ursprung der einzelnen Denkmäler erkennen zu lassen. Es wäre nicht undenkbar, daß hier noch manche Ergebnisse zu gewinnen wären, wenn man die literarischen Wechselbeziehungen zwischen den Klöstern und Stiftern, aus denen die Texte stammen, genauer untersuchen wollte. Soviel aber läßt sich jetzt schon mit Sicherheit behaupten, daß es kein bloßer Zufall ist, wenn die erhaltenen Texte zum weitaus größten Teile aus Frankreich oder Deutschland stammen. In diesen

1) Von zusammenfassenden Darstellungen der Geschichte des geistlichen Dramas in einzelnen Ländern kommen vor allem in Betracht: für Frankreich: das grundlegende, reichhaltige Werk von Petit de Julleville und die anziehende Darstellung von Lintilhac (Histoire générale du théatre en France, Bd. I, Paris s. a.), für England: Chambers, Schelling und Ward, für Deutschland: die Übersicht von Vogt und die Stiluntersuchungen von Heinzel, für die Niederlande: Worp Bd. I und die betr. Abschnitte in Kalffs Literaturgeschichte. Über Italien s. u. Buch IV.

beiden Ländern können wir auch die volkssprachlichen Elemente des Dramas am weitesten zurückverfolgen. In Frankreich finden wir schon in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts in dem Spiele von den törichten Jungfrauen und bei Hilarius Beispiele, daß ein Dichter französische Zeilen in die lateinischen Gesangsstrophen einfügt oder am Schluß anhängt oder daß er durch mehrere Strophen die französische Sprache festhält und dann wieder zur lateinischen überspringt. Es muß indessen bemerkt werden, daß man in allen diesen Fällen vergeblich versuchen würde, das Eintreten der Volkssprache aus dem Inhalte oder aus dem Charakter der betreffenden Personen zu erklären. Im weitern Verlauf des 12. Jahrhunderts entstand das erste rein französische Drama, der Adam; lateinisch sind hier bloß noch die Chorgesänge und die Prophezeiungen der Vorboten Christi, die indes von ausführlichen französischen Paraphrasen begleitet sind. Auf deutschem Boden haben sich keine Beispiele dafür erhalten, daß in der Art der Hilariusschen Dramen volkssprachliche Bestandteile in den lateinischen Text eingefügt worden wären; es scheint, daß hier die Volkssprache bloß auf dem Wege der Paraphrase eindrang. Wo in eine lateinische Strophe französische Zeilen eingeschoben wurden, da wurden sie natürlich ebenso wie alles übrige gesangsweise vorgetragen. Ebenso scheint es, daß man in Deutschland für die volkssprachlichen Bestandteile zunächst den Gesangsvortrag beibehielt; in der Benediktbeurer Handschrift ist der weitaus größte Teil des deutschen Texts mit Gesangszeichen (Neumen) versehen. Als jedoch die volkssprachlichen Bestandteile immer mehr überhand nahmen, trat zugleich eine andere wichtige Neuerung ein: an die Stelle des Gesangs trat die Rezitation.

Ein berufener Kenner, Coussemaker, hat die Bedeutung der Musik in der Anfangszeit des christlichen Dramas vortrefflich gewürdigt.[1] Auf der ersten Stufe der Entwicklung war die Abfassung der lateinischen liturgischen Feiern im wesentlichen Mosaik-Arbeit und das Nämliche gilt auch für die Musik, die mit den Texten zugleich übernommen wurde. Mit der selbständigen Dichtung stellte sich zugleich auch selbständige Komposition ein. Coussemaker rühmt vor allem den musikalischen Ausdruck in den Texten der Handschrift von Fleury, namentlich in den Klagen der Rahel und im Lazarus, wo noch der liturgische Charakter festgehalten

1) a. a. O. S. 329 ff. Über die Mannigfaltigkeit der musikalischen Komposition der Zehnsilberstrophen vgl. Meyer S. 126.

ist, ferner den hübschen Ausdruck der Verzweiflung des bestohlenen Juden im Nikolausdrama; die Musik mußte sich hier als ein treffliches Hilfsmittel bewähren, um die Darsteller auf den richtigen Ausdruck für ihre Empfindungen hinzuleiten, den sie mit den bloßen Mitteln der Deklamation schwerlich gefunden hätten. Wir werden uns kaum mit der Annahme täuschen, daß dem gegenüber die Rezitation zunächst einen Rückschritt bezeichnete. In Frankreich überwiegen im volkssprachlichen Drama die achtsilbigen paarweise gereimten Verse, die sich seit dem Beginne des 12. Jahrhunderts mehr und mehr für solche Dichtungen einbürgerten, die zum Lesen und Sprechen, nicht zum Singen bestimmt waren, in Deutschland herrscht der entsprechende vierhebige Vers. Doch werden wir den Chorgesang und zwar zunächst den lateinischen Chorgesang auch im rezitierenden volkssprachlichen Drama eine bedeutungsvolle Stellung einnehmen sehen. Etwas wie der Chor der griechischen Tragödie hat sich freilich hier aus den musikalischen Anfängen des Dramas nicht entwickelt. Eigentümlich sind die Chöre, die in manchen von den besprochenen lateinischen Dramen als Begleiter der Hauptpersonen auftreten, so die Trösterinnen der Rahel und der Mutter des Adeodatus, die Neidischen, die den Propheten Daniel bei dem Könige Darius verklagen, die Hypokriten, die das Reich des Antichrist ausbreiten, die weißgekleideten Knaben, die im Vorauer Spiele von Isaak und Rebekka die allegorische Bedeutung der Handlung erklären, die fröhlichen Gesellen, die im Benediktbeurer Weihnachtsspiele den comitatus des Königs von Ägypten bilden und Wissenschaft, Frühling und Liebe verherrlichen. Eine merkwürdige Übergangsform, die in manchen Fällen mit entschiedenem dichterischem Geschick verwertet wurde, indes zu keiner weiteren Ausbidung gelangt ist.

Wir haben also zunächst die Geschichte des rezitierenden volkssprachlichen Dramas zu betrachten. Wir haben zu verfolgen, wie es sich von den älteren Formen loslöste und allmählich den bunten und mannigfaltigen Charakter annahm, den es uns in der Epoche des ausgehenden Mittelalters bei den Aufführungen auf den Marktplätzen der festfrohen, mächtig emporblühenden städtischen Gemeinwesen zeigt. Anfang und Schluß dieses langen Weges haben indes von unserem Standpunkte aus betrachtet bei aller Verschiedenheit etwas Gemeinsames. Es liegt uns aus dem letzten Jahrhundert des Mittelalters wieder eine stattliche Anzahl von Denkmälern vor und wir können uns vergegenwärtigen, wie es bei den Aufführungen zuging; über die Einrichtung des Schau-

platzes, die Kostüme, die Darsteller und ihr Verhältnis zum Publikum sind wir aufs genaueste unterrichtet. Auch zeigt sich auf dieser letzten Stufe, wie auf der ersten eine große Übereinstimmung der Motive und Kunstformen durch das ganze Abendland, trotz der fortscheitenden Entwicklung und Differenzierung der Nationalcharaktere und trotz der Verdrängung der lateinischen Sprache durch die Volkssprachen.

Ganz anders verhält es sich mit den Durchgangsstadien, die uns zu dieser ausgebildetsten Form hinüberleiten. Hier ist vieles unaufgehellt. In den meisten Ländern sind aus der Übergangszeit, die etwa von 1200 bis 1400 reicht, nur sehr spärliche Denkmäler und Aufführungsberichte überliefert, deren Einreihung in den historischen Entwicklungsgang manche Schwierigkeiten bereitet; mitunter tauchen auch Formen auf, die völlig vereinzelt dastehen, die jedoch möglicherweise als Exemplare einer jetzt verschwundenen und einstmals verbreiteten Gattung zu betrachten sind. Oft muß sich der Geschichtschreiber in diesem Zeitraume mit einer bloß registrierenden Tätigkeit benügen.

In dieser Periode kommen für uns zunächst drei Länder in Betracht: Deutschland, England, Frankreich und im Zusammenhang damit das provenzalisch-katalanische Sprachgebiet. Wiewohl die ältesten volkssprachlichen Dramen aus Frankreich stammen, wird es sich doch empfehlen, Deutschland zuerst zu betrachten, weil hier die erhaltenen Denkmäler uns am deutlichsten den Übergang aus der ersten in die letzte Epoche des mittelalterlichen Dramas vergegenwärtigen.

Die ältesten geistlichen Dramen in deutscher Sprache gehören dem Osterzyklus an, aber abgesehen von der Sprache stehen sie den ursprünglichen einfachen Formen näher als dies bei den zuletzt besprochenen lateinischen Osterdramen der Fall ist. Wir betrachten zunächst ein Trierer Spiel, das in einer Handschrift des 14. oder 15. Jahrhunderts überliefert ist, aber offenbar auf einer älteren Vorlage beruht; dieses Spiel ist am besten geeignet, uns zu vergegenwärtigen, in welcher Weise sich zuerst deutsche Bestandteile an den lateinischen Text ansetzten.[1] Es enthält eine vollständige lateinische Osterfeier, zuerst die drei Frauen und der Engel am Grabe, sodann Maria Magdalena und Jesus. Den lateinischen Gesängen folgt jedesmal die deutsche Übersetzung auf dem Fuße, die zum größten Teil nicht gesungen, sondern gesprochen wird;

1) Zuletzt herausg. von Froning S. 46 ff.

sie zeigt bald einen engeren Anschluß an das Original, bald auch eine freiere Ausführung, die dritte Strophe des Eröffnungsgesanges z. B.

Sed eamus et at ejus
Properemus tumulum;
Si dileximus viventem
Diligamus mortuum
Et ungamus corpus ejus
Oleo sanctissimo

lautet in der Übersetzung:

Susteren, wyer wollen vor dem dage
Ghen zue unsers meysters grabe
Und bestrychen syn wonden al myd alle
Myd durer, goder salben!
Ich hayn eyn alt gesprochen wort
Van mynen aldern dyck ghehort:
Das dye truwe sy allerbest,
Dye man naech dem dode leest.
Were uns nu lieff der lyff syn,
Des sollen wyer em doen gueden schyn.

Die prosaischen Gesangsstücke werden gleichfalls in Verse übertragen, die Engel singen zuerst: ‚Quem quaeritis o tremulae mulieres, in hoc tumulo plorantes', darauf spricht der erste Engel:

Wenen sucht ir drij frauwen
myd jamer uñ myt ruwen
also frue inn dyessem grabe
an dyssem osterlychen tage?

Ebenso wird die Antwort zuerst von den drei Marien gesungen: ‚Jesum Nazarenum crucifixum quaerimus', darauf von einer gesprochen:

Wyr suechen Jhesum unseren troest
der uns van sunden hayt erloest.

Das nämliche Verfahren wird auch in anderen Texten überall bei den Prosastücken eingehalten. Der Schmuck des Verses sollte hier einen Ersatz für den Schmuck des Gesanges bilden, gesprochene Prosa kommt in geistlichen Dramen des Mittelalters nicht vor.[1]

1) Als Ausnahmen wären bloß ein paar vereinzelte Stellen in französischen Mysterien zu erwähnen, wo Urkunden oder Briefe vorgelesen werden, ebenso einige Predigten, die in die dramatischen Texte eingeschaltet sind. Das erste deutsche Beispiel einer solchen Prosa-Einschiebung ist die Eidesformel in Bullingers Lucretia gedr. 1533 (Schweizerische Schauspiele ed. Bächtold 1, 133), ein italienisches Beispiel ist das Urteil des Pilatus im späteren Passionstext der Compagnia del Gonfalone.

Doch läßt uns die obige Stelle zugleich einen Mißstand erkennen, der mit diesem schrittweisen Anschluß an die lateinischen Vorlagen verbunden war. Die Dichter mußten oft weitschweifig werden, um ein volles Reimpaar zu erzielen. Jede Rede steht als etwas Getrenntes für sich da; Reimbrechung, das heißt Übergreifen des Reimes aus der Rede einer Person in die der anderen, findet nicht statt. Es ist dies ein Mangel des dramatischen Stils, der sich in Deutschland ausbildete. In den Texten, in welchen die lateinischen Sätze fehlen und die deutschen Sätze unmittelbar aufeinander folgen, empfinden wir natürlich in noch höherem Maße, wie sehr die Frische und Beweglichkeit des Dialogs dadurch leidet, daß jede Person ihr Sprüchlein mit einem abgeschlossenen Reimpaar endigt.

Neben solchen Umdichtungen in den gangbaren kurzzeiligen Sprechversen finden sich auch weiterhin Beispiele, daß lateinische Gesangsstrophen in deutschem Gesang wiederholt werden, wie dies schon in der Benediktbeurer Passion der Fall war;[1] bemerkenswert durch freien und edeln dichterischen Ausdruck ist vor allem die Paraphrase einiger Klagestrophen, die in dem lateinischen Zehnsilberspiel der Maria Magdalena in den Mund gelegt sind und die dann in mehreren Osterspielen mit den entsprechenden Zeichen für den musikalischen Vortrag wiederkehren.[2] So in dem Wolfenbütteler Osterspiel, das ähnlich wie das Trierer einen streng kirchlichen Charakter trägt, nur daß ebenso wie im Osterspiel von Tours auch die zwei Salbenkrämer auftreten; es ist in einer Handschrift des 15. Jahrhunderts überliefert.[3]

Die Übertragung des lateinischen Textes, die uns im Trierer Osterspiel vorliegt, hat sich offenbar weit verbreitet; einzelne Sätze daraus begegnen uns in andern Osterspielen, wie auch in

---

1) Über den Anschluß an die lateinischen Strophenformen in diesen Paraphrasen vgl. Heinzel, Abhandlungen S. 79 ff.

2) Über das Zehnsilberspiel s. o. S. 83; über die deutschen Strophen vgl. Meyer (S. 139 ff.), der in München eine neue handschriftliche Version entdeckt hat. Die erste Strophe lautet hier:

We der maere we der iaemerlichen chlag!
daz Grabe ist laere o we mîner tag!
Zwev [= wozu] schol mir min leben daz ich den nit vinden mag,
den ich suoche, daz ist mines herzen chlag.

3) ed. Schoenemann S. 149.

den Osterszenen der großen Dramen des ausgehenden Mittelalters. Im allgemeinen scheint es jedoch, als ob man sich bei der Anfertigung deutscher Osterdramen lieber an die vollere und reichere, zu populärer Wirkung geeignetere Entwicklungsform gehalten habe, von der wir im Osterspiel von Tours das erste Beispiel besitzen. Alle deutschen Texte des 13. und 14. Jahrhunderts führen uns Pilatus, den Salbenkrämer, die Juden und die Soldaten vor und außerdem noch die Höllenfahrt, die sie wohl nicht selbständig hinzufügten, sondern, wie wir auf Grund des Klosterneuburger Textes vermuten dürfen, schon in einem lateinischen Osterspiel mit den andern Ereignissen der Vorgeschichte vereinigt fanden. Hierher gehört ein Spiel aus dem 13. Jahrhundert (die Handschrift stammt aus dem Schweizer Kloster Muri), ferner aus dem 14. Jahrhundert ein Berliner Bruchstück und ein Innsbrucker Spiel, das wiederum mit einer Wiener Handschrift des 15. Jahrhunderts nahe verwandt ist.[1]

Der Text von Muri, im 13. Jahrhundert niedergeschrieben, ist leider nur in ein paar kleinen Bruchstücken erhalten, die uns erkennen lassen, daß hier die Anordnung des Stoffs im wesentlichen mit den andern Texten übereinstimmte. Die Form steht jedoch außer aller Tradition. Während sonst das lateinische Original mit in den deutschen Text aufgenommen wird, findet sich hier nur ein einziger lateinischer Satz. Auch werden die Verse nirgends durch Gesang unterbrochen; sie fließen ohne fremde Bestandteile harmonisch dahin, wobei Rede und Gegenrede häufig durch Reimbrechung ineinander übergreifen. Die hohe Kunst des Stils und Verses, wie sie sich in der Blütezeit der mittelhochdeutschen Literatur ausgebildet hatte, wird in diesem völlig vereinzelten Fall auf die dramatische Poesie angewendet. So ist ein Werk entstanden, das die deutschen Passions- und Osterspiele des ausgehenden Mittelalters weit überragt. Wenn die Darsteller den Absichten des Dichters gerecht werden wollten, dann hätten sie freilich auch die Kunst des Vortrags in hohem

1) Das Spiel von Muri wurde herausgegeben und gewürdigt von Bartsch, der es indes als Passionsspiel bezeichnete (Germania 8, 273 ff.; neue Abdrücke bei Froning 1. 225 ff. und in Bd. I der Schweizer Schauspiele des 16. Jahrh. von Bächtold. Zürich 1890, S. 275 ff.), zur Datierung vgl. Vogt S. 331; das Berliner Bruchstück (Ms. germ. Fol. 757) beabsichtigt Seelmann herauszugeben; er hat mir inzwischen seine Abschrift gütigst mitgeteilt; das Innsbrucker Spiel bei Mone, altt. Schauspiele S. 109 ff., das Wiener bei Hoffmann, Fundgruben S. 296 ff.

Maße besitzen müssen. Bühnenanweisungen sind nicht vorhanden; daß jedoch der Verfasser an eine Aufführung dachte, geht aus dem Text, wie aus der Beschaffenheit der Handschrift hervor. Die vorhandenen Bruchstücke zeigen uns zuerst Pilatus in einer Unterredung mit dem Salbenkrämer, dem er gestattet seinen Kram aufzuschlagen. Pilatus entfernt sich mit einigen Juden, die ihm sehr devot das Geleite geben und der Krämer hält eine marktschreierische Anrede an das Publikum. Dann folgen — offenbar nicht in der richtigen Reihenfolge überliefert — Stücke aus der Höllenfahrtsszene, aus den Szenen der drei Frauen beim Krämer und am Grabe und aus den Wächterszenen, in denen auch ein Knecht des Pilatus mit dem guten deutschen Namen Kumprecht auftritt.

Einen völlig anderen Charakter tragen drei mitteldeutsche Spiele, die untereinander nahe verwandt sind, das Innsbrucker, Berliner und Wiener Osterspiel. Die beiden ersten gehören dem Dialekt nach ins nördliche Mitteldeutschland, das dritte Spiel enthält lokale Anspielungen, die uns auf Schlesien hinweisen. Von einer Einwirkung der höfischen Dichtung ist hier nichts zu spüren. Es herrscht vielmehr ein Ton, wie er sich in den Gedichten der wandernden Spielleute herausgebildet hat, in den komischen Szenen eine bis zum Pöbelhaften ausgelassene Lustigkeit und auch in den ernsten Partien eine possierliche Unbehilflichkeit, bei der es nicht immer leicht zu entscheiden ist, inwieweit sie beabsichtigt war. Bei den Fragmenten von Muri werden wir an den klaren, geschmackvollen Hartmann von Aue, bei den anderen Osterspielen an Dichtungen wie Oswald oder Salman und Morolf erinnert. Teile des lateinischen Grundtextes, der mit den Texten der Gruppe von Tours verwandt ist, haben sich noch mitten in dem deutschen Texte erhalten, doch wird er von den fremdartigen Zusätzen völlig überwuchert. Der Berliner Text ist bloß in einem Bruchstücke erhalten. Von den beiden anderen hat der Innsbrucker unstreitig die älteste Überlieferung; er mag uns als Muster für die Umgestaltung des Osterdramas im spielmännischen Geschmack dienen.

Die Handschrift ist von 1391 datiert; eine Anspielung weist uns auf die Streitigkeiten des Papstes mit Ludwig dem Bayern, also auf das zweite Viertel des 14. Jahrhunderts. Zuerst erscheint der Expositor ludi und spricht ein paar einleitende Worte, sodann hält Pilatus seinen Einzug unter den Klängen des nämlichen lateinischen Gesanges wie im alten Osterspiel von Klosterneuburg.

Aber gleich darauf stellt er sich mit drolliger Grandezza dem Publikum vor:

Ich bin Pilatus genannt,
Ein König in der Juden Land
Und will hier zu Gerichte sitzen,
Daß alle Juden müssen schwitzen.

Darauf eröffnen die Juden ihre Ratsversammlung mit einem Chorgesang, ein burleskes Kauderwelsch von lateinischen und verdrehten hebräischen Worten. Sie bitten Pilatus um eine Grabwache; dieser sendet einen Boten aus, Wächter anzuwerben und der Bote geht dann sogleich im Kreise herum, indem er verkündigt, daß die Bewachung des Grabes mit Silber und Gold belohnt werden solle. Natürlich kommt er auch in die Nähe der Milites, die ihren bestimmten Platz auf der Bühne haben, sie erklären sich zur Übernahme des Auftrags bereit, der Bote kehrt zu Pilatus zurück, welcher ihm sagt, er solle die Soldaten herbeiholen, der Bote erklärt sich bereit: ‚Laß dir die wile nicht lang sin, Pylate lieber herre min' und führt dann die Soldaten mit einem jüdischen Gesange herbei. In diesem Tone geht es weiter, jeder sagt ein Sprüchlein auf, das Fehlen der Reimbrechung erhöht natürlich noch den marionettenhaften Eindruck. Die Wächter, kaum beim Grabe angekommen, legen sich schlafen. Dann stoßen sie herzbrechende Klagen aus, als Pilatus erscheint und das Grab leer findet, das der Herr inzwischen verlassen hat. Die Höllenfahrtszene verläuft zunächst ganz manierlich, die herkömmlichen lateinischen Sätze werden gesungen und dann schlecht und recht in deutschen Reimen wiedergegeben. Als aber Christus die Erlösten aus der Hölle wegführt, will sich auch die Seele eines Bäckers mit hinausstehlen, der die Brote zu klein gebacken hatte. Der Teufel erwischt ihn noch gerade zu rechter Zeit: ‚Nein, nein, du böser Wicht, du kumest mir von hinnen nicht.' Hierauf werden die Teufel noch ausgeschickt, um Ersatz für die entführten Seelen zu schaffen und wir können uns wohl den Jubel der Zuhörer vorstellen, wenn die grotesken Höllengeister einen Schuster, einen Pfaffen, einen Fleischer und andere hereinschleppten, deren jeder in seinem Sprüchlein unter kläglichem Gewinsel ein Sündenbekenntnis ablegt. Und wieder ein Wechsel der Szene und der Stimmung. Unter den traurigen Klängen des alten Hymnus ‚Omnipotens pater altissime' erscheinen die drei Marien; auf jede Strophe folgt auch hier eine Umschreibung in deutscher, gesprochener Rede. Aber kaum ist der Hymnus ver-

klungen, da kommt der Salbenkrämer mit seinem Weibe und seiner Magd und begrüßt die Versammelten:

Gott grüß euch, ihr Herren überall;
Also sprach der Wolf und guckte in den Gänsestall.

Und nun beginnt die Szenenreihe, in welcher sich der Spielmannshumor am tollsten und übermütigsten entfaltet. Der Salbenkrämer ist als ein herumziehender Wunderdoktor und Marktschreier aufgefaßt. Er sucht einen Diener; es meldet sich der Landstreicher Rubin, der eigentliche Lustigmacher in dieser Farce, der sich, nach einer ansprechenden Vermutung Seelmanns, aus dem jüngeren Krämer des lateinischen Osterspiels entwickelt hat. Es scheint sich dies daraus zu ergeben, daß in einer Spielanweisung des Wolfenbütteler Texts der jüngere Krämer den Namen Rubin führt.[1] Die Späße, mit denen der Marktschreier die lustige Person anwirbt, lassen sich durch die ganze komische Literatur der späteren Zeit verfolgen. Rubin waltet denn auch sogleich seines neuen Amtes, er preist seinen Herrn dem Publikum ganz in Doktor Eisenbartschem Stile ‚die Blinden macht er sprechen, die Stummen macht er essen', sodann mietet er sich noch einen Unterknecht, den Tölpel Pusterbalk, mit dem sich alsbald eine Prügelszene entwickelt; hierauf erscheint ein alter Kumpan Rubins, Lasterbalk mit dem tschechischen Morgengruß Dobroytra, ein häßlicher verkrüppelter Kerl, der aber doch ohne lange Umstände der Krämersfrau Antonia seinen Liebesantrag macht und natürlich schnöde abgewiesen wird. Er will in ein Kloster gehen und wendet sich alsbald wie ein bettelnder Ordensbruder ans Publikum, um Würste und andere Eßwaren einzusammeln. Rubin macht sich inzwischen am Mörser zu schaffen; er bereitet eine Medizin aus Mückenschmalz und anderen unmöglichen und unsagbaren Ingredienzien und auch als nun die drei Marien herannahen, mischt er sich mit seinen Späßen ein. Der Marktschreier wird mit den heiligen Frauen handelseinig, aber kaum sind sie fort, so beginnt eine Zank- und Prügelszene zwischen ihm und seiner Frau, weil er die Salbe zu wohlfeil verkauft habe. Darauf übergibt er dem Knechte Rubin die Obhut über Kramladen und Weib und legt sich schlafen. Wie er sich gerade niedergelegt hat, beredet Rubin das Weib, mit ihm zu fliehen. Die Verführung

1) Die verschiedenen Ansichten über die Herkunft dieses Namens bespricht Muller in der Tijdschr. v. Ned. Taal-en Letterk. 29, 103 ff. Jedenfalls ist die Ansicht derjenigen verfehlt, die aus dem Namen auf eine französische Herkunft dieser Figur schließen.

geht wieder sehr leicht und rasch vor sich. Rubin sagt: ‚Frau, laß den alten Mann sein und zieh mit mir an den Rhein', die Antwort der Frau umfaßt auch bloß sechs Zeilen, dann laufen sie gleich fort. Der Kaufmann erhebt sich vom Schlummer und klagt uns mit ein paar Worten sein Leid, da ertönt wieder ein feierlicher Gesang, die Frauen nähern sich dem Grabe und die Szene mit dem Engel, darauf die Szenen zwischen Jesus und dem Apostel Thomas und zwischen Petrus und Johannes am Grabe ziehen ohne Einmischung komischer Bestandteile an uns vorüber. In einem Schlußworte wendet sich Johannes an die Zuhörer: sie sollen sich der Erlösung freuen und Christus danken und die armen Schüler, die das Stück darstellten, mit Braten und Osterkuchen bewirten. ‚Wer ihnen gibt Braten, den wird Gott heute und immer beraten, wer ihnen gibt Fladen, den wird Gott ins Himmelreich laden.' Zum Schlusse stimmt er das Lied an „Christ ist erstanden", das die Versammelten mitsingen.

Wenn wir den Zusammenhang des Innsbrucker Spiels mit den lateinischen Spielen sowie ferner den Umstand bedenken, daß dies Spiel von Priestern und ihren Schülern aufgeführt wurde, so unterliegt es keinem Zweifel, daß die spielmännische Redaktion des Osterdramas von einem Geistlichen herrührt, der sich den Kunststil des fahrenden Volkes zu eigen gemacht hatte, um auf das Laienpublikum zu wirken. Viele komische Effekte mußten sich bei der Bearbeitung im Spielmannston von selber ergeben, namentlich in den Szenen, wo Pilatus, die Soldaten und die Juden auftraten; manches, wie das Kauderwälsch von willkürlich gebildeten Worten ist uns schon aus dem älteren lateinischen Drama bekannt. Außerdem begegnen uns jedoch in loser Verbindung mit dem Gange der Handlung zwei ausgeführte komische Szenen, die Bevölkerung der Hölle mit neuen Seelen und der Quacksalber mit seinen Knechten und seiner Frau. Beide Szenen sind von dem Verfasser des Innsbrucker Spiels nicht selbständig erfunden; die Handwerkerseelen in der Hölle kommen auch in dem Wiener Passionsspiel vor, das mindestens gleichzeitig, wenn nicht älter ist als unser Drama und der Salbenkrämer mit seiner Frau hat schon im Benediktbeurer Passionsspiel sein Wesen getrieben. Beide Szenen wurden im Laufe der Zeit fortwährend umgeändert, sie mußten ja auch jeden, der etwas komisches Talent in sich spürte, zu Einschiebungen und Zusätzen herausfordern. Die humoristische Teufelsszene hängt offenbar in ihrem Ursprunge mit dem Bericht des Evangeliums Nicodemi zusammen. Dort bringt

Christus eine Kette mit in die Hölle, fesselt den Teufel und stürzt ihn in den Tartarus hinab.[1] Daraus entwickelte sich die Meinung, daß der Oberste der Teufel seit der Höllenfahrt nicht mehr an das Licht der Welt herauf kommen dürfe, dies sollte nur noch den kleinen Teufeln gestattet sein. Im altenglischen Gedichte von Christi Höllenfahrt (13. Jahrh.) wird dies ausdrücklich ausgesprochen, doch findet sich dort noch nicht die Herbeischleppung der armen Seelen. In den deutschen Spielen hinwiederum fehlt die ursprüngliche Motivierung; im Innsbrucker wird sogar die Fesselung Luzifers übergangen. In der Teufelsszene des Redentiner Osterspiels, der berühmtesten aus der deutschen Literatur des späteren Mittelalters, wird die Herbeischleppung der armen Seelen mit einer moralischen Lehre verbunden: der Mensch soll sich nicht im Hinblick auf Christi Erlösungstod und Höllenfahrt in eine trügerische Sicherheit einwiegen, sondern bedenken, daß der Teufel immer noch wachsam ist. Es ist fraglich, ob eine solche Lehre schon von vornherein mit der Szene beabsichtigt war; ihre große Verbreitung verdankt sie jedenfalls der Vorliebe des Mittelalters für solche satirische Galerien von Vertretern der einzelnen Stände. Was die üppige Entfaltung der Quacksalberszenen betrifft, so sahen wir schon, daß das komische Element in diesen Szenen sich schon frühzeitig im lateinischen kirchlichen Drama zu entwickeln begann, doch scheint es, daß die Figur des Wunderdoktors sich auch schon auf dem Repertoire der Spielleute befand (s. u.) und daß der Anlaß begierig ergriffen wurde, komische Motive, die dort schon ausgebildet waren, auf das Osterspiel zu übertragen.

Das Berliner Bruchstück umfaßt bloß die Quacksalberszenen mit mancherlei originellen Zusätzen in der Rolle des Rubin. Die Niederschrift des Wiener Spiels wird erst ins Jahr 1472 gesetzt; es enthält im wesentlichen dieselben Szenen wie das Innsbrucker. Hier ist indess auch der Wettlauf zwischen Petrus und Johannes mit komischen Zutaten ausgestattet, was späterhin noch öfter geschah. Doch zeigt sich hier die Komik der mittelalterlichen Poeten nicht in sonderlich vorteilhaftem Lichte.

Daneben gab es auch schon Dramen aus dem Osterzyklus, in denen das Leiden Christi vorgeführt wurde.[2] Das Wiener

1) Ev. Nic. II, 8. Ebenda Kap. 3 ein Anflug von komischer Behandlung der Teufelsszenen. Zu diesen Szenen s. u. Buch IV am Schluß.

2) Schon 1281 wurde es in Regensburg den Juden zur besonderen Pflicht gemacht, während der Umzüge und Vorstellungen der Passionszeit sich zu

Passionsspiel (s. o. S. 86) ist uns leider bloß bis zur Abendmahlsszene erhalten, dagegen greift es in der Vorgeschichte bis auf die Anfänge des Menschengeschlechts zurück. Es wird eröffnet mit Luzifers Fall und der Verführung des ersten Menschenpaars. Zum erstenmal wird also hier versucht, was in der späteren dramatischen Literatur des Mittelalters noch öfter vorkommt: eine Darstellung der gesamten Heilsgeschichte mit Hervorhebung der drei Hauptpunkte: Sündenfall, Kreuzestod und Auferstehung. Am Beginne des ersten Teils erblicken wir Luzifer unter den Engeln, dann wird uns sein Hochmut und sein Sturz vorgeführt, hierauf erscheint er in Teufelsgestalt mit seinen Genossen in der Hölle und berät sogleich mit Satan über die Vermehrung seines Reichs. An diese Höllenszene schließt sich die Verführungsszene im Paradiese; der Teufel als Schlange verlockt Eva ‚das schöne Weib' zur Übertretung des Verbots und holt ihr einen Apfel vom Baume herunter; es folgt die Verstoßung Adams und Evas. Nach einem lateinischen Klagelied werden sie in die Hölle abgeführt, wo sie bald Gesellschaft erhalten; auch ein Wucherer, ein Mönch, eine Hexe und ein Räuber werden herbeigeschleift, ganz wie in den Höllenfahrtsszenen der Osterspiele. Dann kommen die Maria-Magdalenenszenen, in welchen unser Spiel mit der Benediktbeurer Passion nahe verwandt ist und in mancher Hinsicht die ursprünglichen Absichten des Dichters deutlicher erkennen läßt. So enthält das Benediktbeurer Spiel bloß eine stumme Szene zwischen Magdalena und ihrem Liebsten; hier singen sie im Wechselgesang ein deutsches Liebesliedchen.[1] Im Benediktbeurer Spiel erfahren wir bloß aus der Bühnenanweisung, daß Magdalena von einem Teufel begleitet war, hier erscheinen zwei Teufel und muntern sie zur Weltlust auf; es scheint, daß der eine ihr dabei einen Spiegel vorhielt. Auch finden wir hier zum erstenmal in einer Magdalenenszene, daß Schwester Martha die Sünderin zu bekehren sucht. Nachdem die reuige Magdalena zu den Füßen Jesu Verzeihung erlangt hat, beginnt die Abendmahlsszene, von der nur ein kurzes Bruchstück erhalten ist. Merkwürdig ist es, wie hier ohne Vermittelung und Übergang einzelne Szenen aus der heiligen Geschichte aneinandergereiht sind. Daß dem Auftreten der sündigen

---

Hause zu halten. (Nach einer Mitteilung von P. Wild in den Verhandlungen d. histor. Vereins d. Oberpfalz 53, 11.)

1) Über Motive der höfischen Dorfpoesie in diesem Lied vgl. Heinzel, Abhandlungen S. 72 f.

Maria Magdalena eine Höllenszene vorangeht, kommt noch öfters vor, z. B. in einem Erlauer und einem tschechischen Spiele, doch wird in diesen Spielen nicht bis auf den Anfang aller Dinge zurückgegriffen. Auch ist schlechterdings nicht abzusehen, warum das Abendmahl unmittelbar auf das Gastmahl beim Pharisäer folgt.

Das älteste erhaltene Passionsspiel in deutscher Sprache stammt aus dem mitteldeutschen Gebiet, die Handschrift befindet sich jetzt in St. Gallen.[1] Es nähert sich einigermaßen dem Typus des Passionsspiels, der zur Zeit des ausgehenden Mittelalters vorherrscht. Eröffnet wird es durch eine kurze Anrede des heiligen Augustinus. Als Hauptperson eines Prophetenspiels ist uns Augustinus schon im Benediktbeurer Weihnachtsdrama begegnet; wenn er hier als Prologsprecher auftritt, so ist dies offenbar dadurch zu erklären, daß man das Prophetenspiel auch zur Eröffnung von Passionsspielen verwendete — wofür uns weiterhin noch ein Beispiel begegnen wird — und daß man alsdann das Vorspiel zu einer Anrede verkürzte. Das Spiel umfaßt den Zeitraum von der Hochzeit von Kana bis zur Auferstehung; der Gang der Handlung schließt sich an das Johannesevangelium an. Auch im Laufe des Stücks wird mehrmals die Handlung durch Anreden des Kirchenvaters unterbrochen. Oft gibt er nur unmittelbar vor den Szenen eine kurze, trockene Inhaltsangabe; mitunter läßt er auch am Schluß einer Szene eine erbauliche Ermahnung folgen, so knüpft er an die Darstellung der Fußwaschung eine Ermahnung zur Demut, an den Selbstmord des Judas eine Warnung an Gottes Gnade nicht zu verzweifeln, an die Kreuzigung einen Hinweis auf die Schmerzen der Jungfrau Maria.

Das St. Galler Spiel ist noch lange nicht zu der unförmlichen Größe angeschwollen, wie viele spätere Passionsspiele; es zählt bloß 1340 Verse. Die mannigfaltigen Szenen ziehen rasch an uns vorüber, anstatt der späteren Weitschweifigkeit herrscht eine gewisse dürftige Trockenheit Der Text beruht wohl zum größten Teile direkt auf dem Evangelium; unzweifelhafte Anklänge an frühere geistliche Dichtungen sind kaum nachzuweisen. Nur an wenigen Stellen erfreut uns ein Anklang an die frische Keckheit der Spielmannsdichtung, so wenn Jesus das Ohr des Malchus

1) Herausg. v. Mone, Schauspiele 1, 72 ff. Eine neue Ausg. bereitet Wolter vor, der in seiner Diss. (Marburg 1910) nachweist, daß die Dichtung wie die Handschrift aus der Wetterau oder dem südlichen Nassau stammt, und als terminus a quo für die Entstehung c. 1330 annimmt.

heilt und ein Jude daran zieht, um zu probieren, ob es auch festsitze: ‚Jesus ist ein viel guter Mann, er kann wohl setzen Ohren an' usw. Der Traum, durch welchen die Frau des Pilatus veranlaßt wird, ihren Mann um Freilassung Jesu zu bitten (Matth. 27, 19), muß schon in der Vorlage des Benediktbeurer Osterspiels vorgeführt worden sein. Vermutlich erschien er dort bereits als eine Eingebung des Teufels, der dadurch den Opfertod Jesu verhindern wollte.[1] Hier herrscht wieder ein ganz marionettenhafter Ton. Frau Pilatus sendet den Knecht Urian zu ihrem Gemahl, doch der böse Jude Rufus meint, Pilatus solle sich um des alten Weibes Traum nicht kümmern. Rufus ist überhaupt ein Typus jener halb komischen, halb grausigen Bösewichter, wie sie im späteren Mittelalter sehr häufig in den Passions- und Marterszenen erscheinen. Offenbar war er schon durch seine roten Haare als Bösewicht gekennzeichnet; er drängt sich überall geschäftig vor, durch Bitten und Drohungen zur Beschleunigung und Verschärfung der martervollen Hinrichtung anreizend. Er schlägt Christus ins Gesicht, er gibt den Soldaten ein Trinkgeld, daß sie mit ihren Geiseln tüchtig auf ihn loshauen sollen, er reicht dem Gekreuzigten den Schwamm mit Myrrhe und Galle. Auch die Soldaten hatten wohl bei der Aufführung einen burlesken Anstrich, namentlich in der Würfelszene und wenn sie mit Gesang zum Grabe zogen; die Gesangsworte selber sind hier nicht in dem Text überliefert. Schließlich sei bemerkt, daß das St. Galler Spiel zwei Szenen enthält, die uns früher schon begegneten und weiterhin traditionell blieben: wie Martha ihre Schwester warnt und wie Longinus am Kreuzesstamme sein Augenlicht wieder erhält. Die lateinischen Chorgesänge sind bloß durch die Anfangsworte angedeutet, das nämliche geschieht, wo den deutschen Versen der entsprechende lateinische Satz vorangeht.

Weit weniger zahlreich sind in dieser Übergangszeit die Stücke, die zum Weihnachtszyklus gehören. Von einem deutschen Prophetenspiel ist uns ein Bruchstück erhalten. Augustinus ruft den Heiden Virgil auf ‚den Leuten sage nun zuhant, Was dir von Christo ist bekannt.' Virgil antwortet mit der Prophezeiung aus der vierten Ekloge. Der Text ist ganz deutsch, er mag wohl aus der Zeit um 1300 stammen. Ferner hat sich das Bruchstück eines niederdeutschen Spiels von Jakob und Esau erhalten, bei dem wir, ebenso wie bei dem lateinischen Bruchstück aus dem

1) S. u. Buch IV.

Kloster Vorau (s. o. S. 68) vermuten dürfen, daß es in den Kreis der Prophetenspiele gehört. Die erhaltenen 19 Zeilen beziehen sich auf die Situation, wie Esau dem blinden Isaak das Wildbret anbietet und dieser bemerkt, daß der ‚arge Schalk' Jakob ihn betrogen hatte. Voran geht ein lateinischer Gesang, in welchem das Ereignis in erzählender Form vorgetragen wird, aber auch in den deutschen Text haben sich lateinische Worte eingeschlichen; er beginnt:

Sta up, pater my
vnde jd [und iß] de uenacione filii tui.[1]

Das älteste völlig erhaltene Weihnachtsspiel in deutscher Sprache stammt aus der Schweiz.[2] Es ist in einer St. Galler Handschrift aus dem 14. Jahrhundert überliefert und umfaßt 1081 durchweg deutsche Verse; von einer lateinischen Grundlage ist keine Spur mehr erhalten. Hier ist das Prophetenspiel mit der Darstellung der Geburt und Kindheit Jesu verbunden. Zuerst die Verkündigungen der Propheten, deren jeder sich selber vorstellt ‚Ich bin der alte Balaan' ‚Ich bin der weiße Salomon' usw.; alsdann folgt die Trauung Marias durch Kleophas, Josephs Bruder und Marias Stiefvater, die Verkündigung, die Heimsuchung, die Beruhigung des zweifelnden Joseph durch einen Engel. Daran schließt sich die Szene auf dem Felde, wo ein Engel den Hirten die Geburt anzeigt, die Anbetung des Kindes durch die Hirten, die Töchter Sions und die Könige, die hier wie im Benediktbeurer Spiele allerlei astronomische Gelehrsamkeit auskramen. Der weitere Verlauf der Begebenheiten schließt sich dem Berichte der Evangelien an; die Hauptorte der Handlung sind Bethlehem, der Tempel und der Königssitz des Herodes. Der Verkehr zwischen den Tyrannen und Bösewichtern bewegt sich ganz in der wohlbekannten Manier der Spielmannspoesie; der Bote — auch eine echt spiel-

1) Das eine Bruchstück herausg. v. F. v. Stade, Specimen lectt. antiquarum francic. Stadae 1708 S. 34 (nach Dietrichs Antiqu. Bibl. Vet. T. S. 21), das andre von K. Meyer (Zeitschr. f. deutsches Altert. 39, 423), der die Niederschrift in das Ende des 14. oder den Anfang des 15. Jahrhunderts setzt. Wenn er aus dem kleinen Format des Pergamentblatts den Schluß ziehen will, daß die Zugehörigkeit zu einem umfangreicheren Drama ausgeschlossen sei, so ist daran zu erinnern, daß das Himmelgartener Bruchstück ein ähnliches Format aufweist.

2) Herausg. v. Mone, Schauspiele des Mittelalters 1, 143 ff. und von Klapper, Breslau 1904 (Germanist. Abhandlungen 21), woselbst auch ausführliche Untersuchungen über Sprache, Stil und Herkunft einzelner Züge aus der geistlichen Literatur.

männische Figur — meldet hintereinander, daß die Könige ins Land gekommen seien, daß sie weggezogen seien ohne wieder zu Herodes zu kommen, daß Jesus im Tempel dargestellt sei und wird jedesmal vom Tyrannen heftig angeschrien und mit dem Tode bedroht; die Neffen des Königs, der Herzog von Korroczin und der Fürst von Smaide stimmen mit großer Kaltblütigkeit für den Kindermord. Sodann folgt die Flucht nach Ägypten. Vom Kindermorde erfahren wir bloß durch eine lange Klagerede Rahels; den Schluß bildet — auch wieder ganz unvermittelt — die Aufforderung des Engels, Joseph möge zurückkehren, da Herodes tot sei.

Sämtliche bisher besprochenen deutschen Spiele lassen sich mit den althergebrachten lateinischen Feiern des Oster- und Weihnachtszyklus in Zusammenhang bringen. Doch besitzen wir noch drei Bruchstücke, die scheinbar dieser Klassifikation widerstreben. Eines darunter stammt aus dem Kloster Himmelgarten bei Nordhausen; die Handschrift weist uns spätestens in die Mitte des 13. Jahrhunderts.[1] Es wäre dies also neben dem Fragment von Muri der älteste rein deutsche Dramentext, und zugleich der älteste, der in das niederdeutsche Sprachgebiet gehört. Von den vier Bruchstücken enthält das erste einige Verse aus der Szene, wie das Jesuskind auf der Flucht nach Ägypten einem Palmbaum befiehlt, seine Zweige herabzuneigen; im zweiten Bruchstück erwartet Herodes vergeblich die Rückkehr der drei Könige von Bethlehem; im dritten weicht Satan von Jesus zurück und dieser begibt sich an das galiläische Meer, um Petrus und Andreas als Jünger mit sich zu nehmen. Das vierte enthält den Schluß der Bergpredigt, darauf wird Christus zur Hochzeit von Kana eingeladen; wenn hier Johannes der Evangelist als Bräutigam die Einladung überbringt, so entspricht das einer weit verbreiteten legendarischen Tradition. Es sind also Ereignisse des Weihnachtszyklus verbunden mit Ereignissen aus Jesus öffentlicher Wirksamkeit, die uns bereits im St. Galler Passionsspiel als Einleitung zur Darstellung der Passion begegneten. Lateinisch sind bloß die Chorgesänge. Wenn dieser Text vollständig erhalten wäre, so hätten wir hier das früheste Beispiel einer Dramatisierung des Lebens Jesu.

Die Kreuzensteiner Bruchstücke[2] sind nach der Ansicht des Herausgebers um die Mitte des 14. Jahrhunderts aufgezeichnet; sie

1) Herausg. v. Sievers, Zeitschrift f. deutsche Philologie 21, 393 ff.

2) So genannt nach der österreichischen Bibliothek, wo sie aufbewahrt werden, herausg. v. Strobl, ein rheinisches Passionsspiel usw., Halle 1909.

gehören ins mittelfränkische Sprachgebiet. Die erhaltenen Teile beziehen sich auf die Darstellung im Tempel, den Tod des Tyrannen Herodes, das Wunder vom Palmbaum in Ägypten, die Berufung der Apostel, an die sich sogleich die Hochzeit von Kana anschließt, endlich die Gefangenschaft Johannes des Täufers. Wie in andern Spielen die schöne Sünderin Magdalena, so gibt hier die Tochter des Herodes den Anlaß zur Entfaltung eines weltfreudigen Treibens auf der geistlichen Bühne, wobei auch hier Anklänge an den Vorstellungskreis der einheimischen Lyrik hervortreten: das Mädchen will zusammen mit Lore und Windrut den Tanz aufführen; von dem Tanzlied, das dabei gesungen wird, sind bloß die Anfangsworte ‚alle creaturen' mitgeteilt. Offenbar sollte dieses Drama ebenso wie das Himmelgartener den ganzen Lebenslauf Jesu enthalten, auch hier mußte Jesus von zwei Personen, einem Kind und einem Manne, dargestellt werden, und zwar werden in beiden Fällen aus Anlaß des ägyptischen Wunders dem kleinen Kind auch einige Worte in den Mund gelegt, was sonst im geistlichen Drama des Mittelalters fast niemals vorkommt.[1]

Das dritte Bruchstück, gleichfalls in mittelfränkischer Mundart[2], beginnt mit der Weltschöpfung und endigt mit den Vorbereitungen zur Gefangennahme Jesu. Die Handschrift gehört nach der Meinung des Herausgebers ‚wahrscheinlich an das Ende des 14. Jahrhunderts', der Sprache nach könnte der Text nach Braunes Urteil auch aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammen. Aber jedenfalls ist er im Kunststil der früheren Zeit gehalten; es herrscht noch nicht der weitschweifige Ton, der dem ausgehenden Mittelalter eigentümlich ist, sondern mehr die kurze, trockene Manier, etwa wie im Sankt Galler Passionsspiel; die ganze Fülle der Begebenheit wird in 1500 Versen erledigt. Auf den Fall Luzifers und des ersten Menschenpaars folgt der Streit zwischen Wahrheit und Barmherzigkeit, eine allegorische Fiktion des heiligen Bernhard, die später im geistlichen Drama noch sehr häufig verwertet wurde (s. u. Buch IV); sodann folgen die Prophezeiungen Bileams, Jesaias und Virgils, die hier von Ecclesia aufgerufen werden, dann der englische Gruß und die Ereignisse aus dem

1) Außer dem hessischen Weihnachtsspiel (s. u. Buch IV).

2) Herausg. v. Zacher in d. Zeitschr. f. deutsches Altert. 2, 303 ff. und von Moltzer S. 496 ff. nach einer Handschrift, die aus dem Slawantenkloster bei Mastricht in die kgl. Bibliothek im Haag gelangte. Die Bezeichnung als ‚Osterspiel' resp. ‚Paaschspel' rührt von den Herausgebern her.

Leben Jesu ohne legendarische Zusätze, nur daß auch hier Johannes als Bräutigam von Kana erwähnt wird. Kayphas wird schon in die Jugendgeschichte Jesu eingeflochten; er disputiert mit dem zwölfjährigen Knaben im Tempel. In den Dreikönigs- und Rahelszenen zeigen sich Anklänge an die alten Weihnachtsspiele. In den Szenen, wo Magdalena auftritt, werden die überlieferten Motive mit einer Ausführlichkeit dargestellt, die von dem sonstigen Tone des Spiels absticht. Auch hier tritt dem Weltkinde die Schwester Martha als Warnerin entgegen, freilich mit besserem Erfolg als im Wiener Passionsspiel; Magdalena läßt sich von ihr bekehren und wendet sich auf ihren Zuspruch reuevoll an den Erlöser. Vorher aber singt sie der Tradition in dieser Szene entsprechend ein lustiges Lied, das im Text mitgeteilt ist: ‚Alle creaturen Vrouwent sich der liver zijt usw.', also offenbar dasselbe Lied, das im Kreuzensteiner Text die Tochter des Herodes vortragen sollte. Überhaupt scheint es, daß zwischen den beiden Texten, die aus derselben Gegend stammen, ein Verwandtschaftsverhältnis besteht. Die Ereignisse der ersten Zeit des öffentlichen Auftretens Jesu, über deren Reihenfolge die Ansichten der Theologen geteilt waren, sind in beiden Fällen in gleicher Weise angeordnet: die Versuchung in der Wüste, sodann die Berufung der Apostel, sodann die Hochzeit von Kana. Wenn auch die Verfasser unabhängig voneinander diese Reihenfolge aus dem weitverbreiteten Lehrbuch des Petrus Comestor entlehnt haben könnten — die Reihenfolge in den Himmelgartener Bruchstücken scheint ja genau ebenso gewesen zu sein — so ist es doch sehr auffallend, daß in beiden Texten bei der Berufung des Petrus dieselben Einzelzüge, die eigentlich an diese Stelle nicht gehören, aus späteren Gesprächen Jesu mit dem Apostel — und zwar beidemal genau in derselben Reihenfolge übernommen sind.[1] Auch die lateinischen Worte des Evangelientextes, die hier nach der Art dieser Übergangszeit den deutschen Versen vorangestellt sind, stimmen überein, und außerdem finden sich in den deutschen Versen zwei wörtliche Anklänge.[2] Wir werden später noch darauf

1) Kreuzenstein 14, 9 ff. = Mastricht 728 ff.; vgl. Matth. 16, 2 u. 18, 21; Joh. 21, 15. Der in beiden Texten — aber auch sonst noch — vorkommende Irrtum, daß in der Hochzeitszene das Wort Architriclinius als Eigenname einer Person gebraucht wird, kann nicht von Petrus Comestor stammen, der cap. 38 die richtige Erklärung des Wortes gibt.

2) K. 14, 17 f.: So sain ich dat du alrewegen Vortme minre schoef salt plegen = M. 730 f.: Van nu vort ende allewegen Salt du miner schafe plegen;

zurückkommen, daß solche Anklänge keine große Beweiskraft haben, wenn sie sich in umfangreichen Dichtungen finden, die den nämlichen Stoff im nämlichen Versmaß behandeln, aber in dem kleinen Gespräch von ca. 25 Zeilen sind sie doch sehr auffallend. Besonders auffallend ist aber die Übereinstimmung in bezug auf das Lied ‚alle creaturen'; dies Lied muß doch wohl schon in einer gemeinsamen Quelle vorhanden gewesen sein, die vermutlich ein ähnliches halb lateinisches, halb deutsches Aussehen hatte, wie das Benediktbeurer und das Wiener Passionsspiel. Die Erscheinung der Tochter des Herodes bot den Vorteil dar, daß hier in engem Anschluß an den Evangelientext ein rein weltliches Intermezzo vorgeführt werden konnte,[1] für welches der Verfasser des Kreuzensteiner Textes wohl manche Züge aus den traditionellen Maria-Magdalenaszenen geborgt hat, doch scheint es, daß auch diese Szenen in dem Kreuzensteiner Text nicht fehlten.[2]

Bei diesen drei Bruchstücken läßt sich, wie gesagt, nicht mehr feststellen, wie der Stoff abgegrenzt und für welche kirchliche Feier die Texte bestimmt waren. Wahrscheinlich sind es jedoch Passionsspiele oder eigentlich erweiterte Osterspiele von derselben Art wie das Wiener Spiel, in welchem ja gleichfalls weit in die Vorgeschichte zurückgegriffen wird. Zu der Annahme, daß das Mastrichter Spiel auf einer französischen Vorlage beruhte, liegt durchaus keine Ursache vor, der Name des Boten Dummois[3] beweist in seiner Vereinzelung gar nichts, und wie der Kunststil sich durchaus in den Überlieferungen der lateinisch-deutschen Spiele bewegt, so auch die Versform: in beiden mittelfränkischen Spielen kommt die Reimbrechung nicht vor, die nach allem, was

K. 15, 4: Ind ich beveel dich eweliche Den slussel van deme hymelriche = M. 738 f.: Inde beuele dir eweliche Den sluzel van den himelriche. Im übrigen Teil dieser Spiele sind mir noch zwei Anklänge aufgefallen, von denen namentlich der letztere auf Zufall beruhen könnte: K. 17, 5: Wat suld mich wyf dis ain genumen Noch is mine vre niet kumen = M. 764 f.: Wijf, wat soude mir ane genomen? Mine ure in is noch nit komen; K. 202 f.: Wil ich zieren minen lijf Inde wil sin ein vrolich wijf = M. 820 f.: Wie ich schire minen lijf Als ein wonnencliche wijf.

1) Daß auch die bildende Kunst diesen Tanz mit Vorliebe darstellte, darüber vgl. Faral, Les jongleurs S. 63, Gombert, Joh. Aal (Breslau 1908) S. 19.

2) Hierher möchte ich zwei kleine Bruchstücke rechnen, die Strobl (S. 22) nicht unterzubringen wußte: 1. Nu Antwert Maria [lies: Marta] Suster myn alre . . . Guitlich sal he dich intfangen Sine minne is den(!) verlangen. 2. Ich wulde eme vallen up sine vuesse [Luk. 7, 38] He dunct mich also herzlich suesse.

3) In der Spielanweisung nach 1047. Im übrigen vgl. wegen der französischen Einflüsse Buch IV, Schluß.

wir wissen, in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts schon im französischen Drama allgemein eingeführt war.

Das eschatalogische Drama ist in dieser Periode vertreten durch das berühmte Spiel von den klugen und törichten Jungfrauen. Wir besitzen es in zwei Handschriften, einer thüringischen, die in das dritte Viertel des 14. Jahrhunderts gesetzt wird (A), und einer hessischen von 1428 (B).[1] Offenbar gehen beide auf denselben Text zurück. Der augenfälligste Unterschied ist der, daß die thüringer Handschrift uns noch deutlich erkennen läßt, wie das deutsche Spiel sich aus einem lateinischen Drama entwickelt hat. Vor den deutschen Reden haben sich an vielen Stellen die entsprechenden lateinischen Sätze erhalten, allerdings in den meisten Fällen bloß durch die Anfangsworte angedeutet. Dagegen enthält die hessische Handschrift manche wirksame Stellen, die in der thüringischen Handschrift fehlen, namentlich einige glückliche Züge zur Charakterisierung der törichten Jungfrauen; auch ist hier der Text an manchen Stellen korrekter. Im folgenden soll die thüringische Version als der ursprünglichen näher stehend zu grunde gelegt werden, jedoch sollen auch die Zusätze der anderen Version Berücksichtigung finden.

Nachdem die Teilnehmer am Spiele in feierlicher Prozession unter Gesang eingezogen sind, sendet Christus der Herr einen Engel ab. Wie zu Anfang des lateinisch-französischen Dramas ermahnt nun der Engel die Jungfrauen, sie sollten sich mit guten Werken auf die Ankunft des Heilands vorbereiten. Die Klugen nehmen sich sogleich die Mahnung zu Herzen, nicht so die Törichten, die sich damit trösten, Gott wolle nicht den Tod des Sünders, zur Buße sei immer noch Zeit. ‚Wir freuen uns noch dreißig Jahr, dann lassen wir scheren unser Haar, und wenn es kommt zu Ostern, dann gehn wir in ein Kloster, so hab ich mir's ausgesonnen und will dann werden eine Nonne, Sankt Peter wird uns dann gewiß nicht vom Himmelreich zurückweisen' (B). Nun tanzen sie und schmausen und legen sich dann zur Ruhe. Doch plötzlich fahren sie erschreckt aus dem Schlummer empor; wie im Evangelium bitten sie nun die klugen Schwestern um Öl, werden aber wie dort an den Kaufmann gewiesen und machen sich auf den Weg mit einem Gesange, der mit einigen Variationen dem Hymnus der drei Marien beim Einkaufe des Salböls entlehnt ist. Aber während dessen erscheint der Bräutigam und führt die

1) Vgl. die kritische Ausg. v. Beckers, Breslau 1905 (Germanistische Abhandlungen 24).

klugen Jungfrauen in sein Reich, wo die Mutter Gottes ihnen Kränze aufs Haupt setzt und sie sich zum festlichen Mahle niederlassen. Nun nahen sich wieder die Törichten und bitten um Einlaß, aber der Herr weist sie streng zurück. In ihrer Angst und Not wenden sie sich an die Gottesmutter, und die gnadenvolle Jungfrau will versuchen, Vergebung für sie zu erwirken, wenn sie auch nie ihr oder ihrem Sohne etwas zu Liebe getan hätten; aber umsonst sind ihre rührenden Bitten, die Erinnerung an seine Geburt und an seinen bittern Tod, er sagt: ‚Himmel und Erde werden vergehen, aber mein Wort bleibt ewig.' Und nun erscheinen auch noch die Teufel und pochen trotzig auf ihr Anrecht an die armen Seelen, sie fesseln sie an eine Kette und führen sie mit sich ins Höllenreich; vergebens klagt die eine der törichten Schwestern, sie wäre besser nie geboren oder vor der heiligen Taufe gestorben, sie wäre besser eine Kröte und kröche im Sumpfe. Zuletzt wenden sie sich ans Volk mit einem Klagegesang in prächtigen, langzeiligen Strophen nach Art der epischen Volksdichtung.

Wohl kaum ist im Mittelalter ein Drama gedichtet worden, das so wie dieses im Gewande der Volkssprache den strengen und würdevollen Ton der alten lateinischen Spiele bewahrt hätte. Dabei weiß der Dichter trefflich die Charaktere auseinander zu halten, den strengen Ernst des Weltrichters, die rührende Demut und Liebe der Gottesmutter, die Bescheidenheit der klugen Jungfrauen, welche der Dichter mit großem Geschick ihre Weisheit nicht allzu redselig entfalten läßt, ihre reine Freude, als sie für das kurze Erdenleben mit der ewigen Seligkeit belohnt werden, die Verzweiflung der törichten Jungfrauen im Gegensatze zu dem sorglosen Leichtsinn und der bequemen Sittlichkeit, die sie vorher zur Schau trugen. In der Verwendung realistischer Züge und in den vereinzelten Ansätzen zur Komik zeigt sich ein bewunderungswürdiger Takt; der Grundcharakter des feierlichen, furchtbaren Ernstes wird durch solche Dinge nicht im mindesten abgeschwächt.

Wir wissen von der Aufführung eines Dramas von den klugen und törichten Jungfrauen, die zu Eisenach in Gegenwart des Markgrafen Friedrich mit der gebissenen Wange von Klerikern und Schülern i. J. 1321, wahrscheinlich am 4. Mai veranstaltet wurde.[1] Bei der Stelle, wo die törichten Jungfrauen trotz der

1) Die Berichte, die sich in verschiedenen Chroniken erhalten haben, sind abgedruckt bei Bechstein S. 3 ff. Nach Johannes Rothe wurde die Auf-

Fürbitte Marias und aller Heiligen keine Gnade finden, ging der Markgraf weg (marchio iratus recedebat) und rief: ‚Was ist der christliche Glaube, wenn der Sünder nicht durch die Bitten der Jungfrau und der Heiligen Gnade finden kann.' Der Gedanke ließ ihn nicht los, bis ihn 5 Tage nachher der Schlag traf. Sonst haben wir aus jener Zeit wenig Zeugnisse über die Wirkung der geistlichen Spiele; dieses ist um so wertvoller, zunächst weil es uns an einer hervorragenden Persönlichkeit der deutschen Geschichte zeigt, wie sehr bei dem mittelalterlichen Menschen der tiefgewurzelte Glaube an die tatsächliche Wahrheit der dargestellten Handlung die Wirkung verstärkte, sodann aber auch, weil wir das Drama, von dem uns hier berichtet wird, noch besitzen. Denn daß es mit der thüringischen Version identisch ist, kann kaum einem Zweifel unterliegen; wenn der Bericht außer Maria auch noch ‚alle Heiligen' erwähnt, so wird das wohl, wie Rieger bereits angedeutet hat, auf ungenauer Kunde des Chronisten beruhen. Daß übrigens dieses Spiel sich weit über das deutsche Sprachgebiet verbreitete, wird durch die Entlehnungen in späteren geistlichen Dramen bewiesen; der Kompilator des Künzelsauer Fronleichnamspiels hat Stellen daraus in die entsprechenden Szenen hinübergenommen, im Alsfelder Passionsspiel werden die Streitreden der klugen und törichten Jungfrauen für die Disputation zwischen Ecclesia und Synagoge benutzt und im Erlauer Spiel von Maria Magdalena sind für die Charakteristik des Weltkindes manche Züge von den törichten Jungfrauen nach der Fassung B verwertet.[1]

Außerdem scheint es, daß damals auf der geistlichen Bühne auch ein deutsches Weltgerichtsspiel vorgeführt wurde, wenigstens haben sich von einem solchen Spiel mehrere Versionen aus dem 15. und 16. Jahrhundert erhalten, die wie sich noch weiterhin ergeben wird, auf ein älteres Vorbild hinweisen. Den nämlichen Sachverhalt dürfen wir auch für die Antichristspiele voraussetzen; auch hier lassen uns die Texte und Aufführungsberichte aus dem

---

führung bei Gelegenheit eines Ablasses veranstaltet. Es ist ganz begreiflich, daß man da ein Stück wählte, das die Wichtigkeit der rechtzeitigen Buße so nahe legte. Zum Datum vgl. Wenck im Beiheft des neuen Archivs f. sächs. Gesch. 21 (1900) S. 69 ff.

1) Vgl. die Nachweise von Beckers S. 50 ff. In manchen Fällen müssen wir allerdings mit der Möglichkeit rechnen, daß ältere geistliche Dichtungen im Spiel von den zehn Jungfrauen ebenso wie in den späteren geistlichen Dramen benutzt wurden, vgl. hierzu Reuschel S. 330.

15. Jahrhundert auf eine ununterbrochene Tradition schließen, ein Text trägt sogar deutliche Spuren davon, daß er in die Zeit Karls IV (1346—1378) zurückreicht. Und zwar sind es politische Anspielungen, die uns zu diesem Schluß berechtigen. Schon der Dichter des Tegernseer Antichrist hatte die Huldigung der weltlichen Herrscher zum Anlaß genommen, die politische Satire in das kirchliche Drama einzuflechten, und daß auch in anderen Ländern die Antichrist-Dramatiker nicht der Versuchung widerstehen konnten, ein gleiches zu tun, dafür werden wir noch in Frankreich ein merkwürdiges Beispiel finden. Das Antichristdrama aus der Zeit Karls IV wurde im folgenden Jahrhundert, offenbar in Nürnberg, zu einem Fastnachtspiel umgestaltet, die Handlung ist hier bloß bis zu dem Zeitpunkt geführt, wo die Anhänger des Antichrist sich über den Reichtum und das Wohlleben freuen, das ihr Herr ihnen spendet, und daran schließt sich in der üblichen Manier des Nürnberger Fastnachtsspiels ein Abschiedswort des Ausschreiers mit dem Endreim: ‚In der Fastenzeit, wenn wir die Krapfen verdäuen, Wird es uns vielleicht alle gereuen.' Jedenfalls war in der ursprünglichen Fassung die Geschichte des Antichrist der kirchlichen Tradition entsprechend zu Ende geführt, doch war die seltsame Umgestaltung offenbar dadurch erleichtert, daß der Verfasser des Originals den ernsthaften Stoff in ähnlicher Weise mit grotesker Spielmannskomik durchsetzte, wie dies in den gleichzeitigen Osterspielen geschah. Der Antichrist rühmt sich hier bei seinem ersten Auftreten seiner Macht und seines Glanzes, er sei doch ein ganz anderer Mann, als Christus, der auf einem Esel geritten kam; Elias und Henoch, die ihm entgegentreten, läßt er von seinen Schergen totschlagen, die Juden lassen sich leicht überzeugen, daß er der wahre Messias sei, sie freuen sich, daß nach langen Jahren der Unterdrückung ihre Zeit herannahe und rühmen sich dessen gegen die ungläubigen Christen. Auch den Kaiser sucht der Antichrist zu betrügen. Dieser steckt tief in Schulden und seine Ritter sind sehr dafür, es mit dem Wundertäter zu halten, der allen Reichtümer und ein üppiges Leben verspricht. Nur der ehrliche alte Ritter Degenhart warnt seinen Herrn, doch läßt sich dieser durch die wunderbare Auferweckung eines Toten überzeugen und empfängt das Zeichen des Antichrist. Alle diese Begebenheiten stimmen im wesentlichen mit der Tradition überein, besonders merkwürdig ist es, daß ebenso wie im alten Tegernseer Spiel der Kaiser erst durch das größte Wunderwerk des Antichrist, die Auferweckung

eines Toten, gewonnen werden kann, doch gerade an diesem Punkt beginnt der Verfasser mit seinen aktuellen politischen Anspielungen. Der Tote, dessen Auferweckung der Kaiser verlangt, ist dessen eigner Vater, der Antichrist bezeichnet ihn als ‚König von Pehaim' also Karls IV. Vater Johann, und dieser, oder vielmehr der Teufel, der aus ihm spricht, rät sogleich dem Kaiser, er solle sich dem Antichrist zuwenden. Nachdem der Wundermann dann auch die Blinden und Lahmen aufgefordert hat, ihre Krücken wegzuwerfen und fröhlich umherzuspringen, wendet er sich noch an den Bischof Gugelweit, dem auch sein Kaplan zuredet in der Hoffnung, daß der Antichrist den Pfaffen Weiber und viel Geld und Gut verschaffen werde. Offenbar ist dieser Bischof kein anderer als Dietrich von Kugelweit, Bischof von Sarepta, der Finanzminister Karls IV. Fraglich erscheint es dagegen, ob auch hinter der grotesken Figur des Abts Gödlein Waltschlauch, an den der Antichrist hierauf sich wendet, eine historische Persönlichkeit verborgen ist;[1] der Abt setzt auseinander, ihm sei das Fressen und Saufen die Hauptsache, auch ihn gewinnt der Antichrist für sein Reich und ruft triumphierend aus: ‚Nu, far ich hin mit reichem schall! Also han ich die pfaffe und glerten all'. Und endlich bringt auch noch eine allegorische Gestalt, die Gefräßigkeit (der Frosz) dem Antichrist ihre Huldigung dar. Für das Fastnachtspiel war damit ein ganz guter Abschluß gewonnen, ursprünglich sind wohl auch noch die anderen Todsünden im Gefolge des Antichrist erschienen.[2]

---

1) Michels S. 81 f. hat zuerst auf die historischen Anspielungen in diesem Stück (Keller Nr. 68) hingewiesen und den fastnachtspielmäßigen Schluß als späteren Zusatz erkannt. Er hebt richtig hervor, daß mit dem Kaiser, dessen Vater König von Böhmen war, nur Karl IV. oder Wenzel gemeint sein kann, doch entscheidet er sich für die erstere Annahme und will auf Grund einiger Stellen, in denen er weitere historische Anspielungen erblickt, die Entstehungszeit in die Jahre 1353 oder 1354 verlegen. Reuschel S. 48 f. sucht diese Datierung noch näher zu begründen; nach ihm wäre das Stück in Zürich entstanden. Doch haben alle diese Ausführungen keine volle Überzeugungskraft; es wird wohl kaum gelingen, als Grundlage des Stücks eine bestimmte politische Situation zu fixieren, und manche Züge, wie z. B. die Geldnot des Kaisers, stehen mit den historischen Verhältnissen in Widerspruch. Ausschlaggebend für die Entstehung zur Zeit Karls ist der Name des Bischofs Kugelweit, dessen Identität mit dem Bischof Dietrich meine Vorgänger nicht erkannt haben. Über Bischof Dietrich vgl. Riedel in den Märkischen Forschungen 11, 81 ff.

2) Vgl. Reuschel S. 56, wo auf ein späteres Antichristspiel hingewiesen wird, in welchem gleichfalls noch andere Todsünden erscheinen.

Die Heiligenlegende ist in Deutschland in dieser Übergangszeit nur sehr spärlich vertreten. Aus dem Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts ist ein Bruchstück eines Spieles von Mariae Himmelfahrt überliefert, das in ähnlicher Art wie das Osterspiel von Trier teils aus lateinischen Gesängen, teils aus deutschen Sprechversen besteht.[1] Die Vermutung muß nahe liegen, daß diesem Spiel eine rein lateinische Szene zugrunde liegt, die sich aus der Liturgie des betreffenden Festtags (15. August) entwickelt hat, allerdings sind bis jetzt weder Texte noch Berichte über eine solche liturgische Szene nachgewiesen. Entsprechend dem legendarischen Bericht wird auch vorgeführt, wie die Juden den Leichenzug der Jungfrau stören wollen und dafür von der Strafe des Himmels ereilt werden, auch läßt sich noch erkennen, daß das weitverbreitete allegorische Motiv vom Streit zwischen Ecclesia und Synagoga in die legendarische Handlung eingeflochten war.

Außerdem sind noch zwei deutsche Legendendramen zu erwähnen. In einem wird die Legende von der heiligen Katharina dargestellt, die uns bereits als Schutzpatronin der Schüler und Heldin eines Schuldramas bekannt ist (s. o. S. 97). Das deutsche Katharinenspiel ist von demselben Schreiber wie der Thüringer Text von den klugen und törichten Jungfrauen unmittelbar vorher in derselben Handschrift aufgezeichnet[2] und in ähnlicher Weise mit lateinischen Gesängen durchsetzt, doch rührt es ohne Zweifel von einem andern Verfasser her. Es ist ein Muster eines Märtyrerdramas, wie sie im späteren Mittelalter bis zum Überdruß wiederkehren: ein hartgesottener Tyrann, der nicht müde wird, einer heiligen Jungfrau durch Bitten, Drohungen und Martern zuzusetzen, und der es erleben muß, daß seine eigene Umgebung von Bewunderung für die Märtyrerin erfüllt und für den Christenglauben gewonnen wird. Der König Maxentius beruft seine Untertanen zu einem großen Opferfeste, Katharina, die davon erfährt, will ihn von der Nichtigkeit seines Glaubens überzeugen. Maxentius läßt sie einkerkern und foltern; er beruft heidnische Weise, um mit ihr zu disputieren, aber sie bekehren sich selber zum Christenglauben und erleiden den Märtyrertod,

1) Herausg. u. erläutert von Heym, Zeitschr. f. deutsches Altertum 52, 1 ff. Nach Heym wurde der Text von zwei mitteldeutschen Schreibern auf Grund einer alemannischen Vorlage aufgezeichnet.

2) Herausg. v. Beckers a. a. O. S. 128 ff.

ebenso die Königin und die Soldaten, die ihren Leib gegen den Willen des Königs bestattet haben. Katharina soll erst gerädert werden, ein Blitz zertrümmert das Rad und tötet die Henkersknechte; darauf wird sie mit dem Schwerte hingerichtet und von Engeln auf dem Berge Sinai bestattet. Himmel und Hölle greifen fortwährend in die Handlung ein, die Märtyrer werden gleich nach ihrem Tode von Engeln, die Bösewichter von Teufeln mit dem sterotypen Ruf ‚ho, ho' in Empfang genommen, und hier kommt auch der Humor zu seinem Rechte, wenn Lucifer seine lieben Knechte willkommen heißt und verspricht, sie mit Pech und Schwefel herauszufüttern wie Mastschweine; den Teufeln aber wird zur Belohnung von ihrem Oberherrn der Galgen auf dem Stollberge bei Erfurt verliehen. Der Verkehr zwischen den verschiedenen Gruppen auf der Bühne wird wie gewöhnlich durch naiv-umständliche Botengänger vermittelt. Etwa in dieselbe Zeit wie das Katharinenspiel gehört das Bruchstück eines Spiels von der heiligen Dorothea[1], das gleichfalls alle die typischen Züge der Legendendramen von jungfräulichen Märtyrerinnen aufweist, wenn es auch in einem etwas knapperen, kürzeren und trockneren Ton gehalten ist. Es stammt vermutlich aus Obersachsen oder aus dem angrenzenden Nordböhmen, wo die heilige Dorothea hochverehrt und auch noch im späteren Mittelalter sehr oft durch dramatische Darstellungen gefeiert wurde.[2] Die lateinische Sprache findet sich hier bloß in den Bühnenanweisungen.

Aus diesen deutschen Texten ergibt sich nicht ohne weiteres, daß sie zur Aufführung außerhalb der Kirche bestimmt waren. Daß die Einmischung burlesker Bestandteile nicht immer als ein Hinderungsgrund für die kirchliche Aufführung zu betrachten ist, werden wir noch weiterhin sehen. Bei dem Spiel von den klugen und den törichten Jungfrauen, das sich noch am meisten dem Stil der älteren kirchlichen Dramen nähert, ist die Aufführung im Freien durch die Chronisten bezeugt. Der Schauplatz war jedenfalls nach dem früheren System angeordnet; die jenseitige Welt nimmt indes einen viel breiteren Raum ein, als dies in der früheren Epoche der Fall war. Die Teufel treten in fast allen Spielen auf und hatten jedenfalls ihren fest abgegrenzten Höllen-

1) Herausg. mit ausführlicher sprachlicher und literarhistorischer Einleitung von Schachner in d. Zeitschrift f. deutsche Philologie 35, 157 ff.

2) S. u. Buch IV. Nach Schachner c. 1350 von einem österreichischen Schreiber nach einer mitteldeutschen Vorlage aufgezeichnet.

raum; den Standort Gottes und der Engel haben wir uns auf einer besonderen Erhöhung zu denken. Im Märtyrerdrama greifen die drei Welten am meisten ineinander über.

Auch darüber wissen wir nichts, ob in dem besprochenen Zeitraum die Verlegung des Dramas aus der Kirche und die Anwendung der Volkssprache noch die weitere Folge hatte, das man die Laien mit zu den Aufführungen heranzog. Beim Thüringer Spiel von den Jungfrauen ergibt sich aus der Chronik, beim Innsbrucker Spiel aus dem Schlußwort, daß die Aufführung durch Priester und ihre Schüler veranstaltet wurde. Auch das Spiel von St. Katharina wurde vermutlich von Schülern zu Ehren ihrer Schutzpatronin dargestellt. Bei den halb deutschen, halb lateinischen Rollen versteht sich von selber, daß sie für Geistliche oder Schüler bestimmt waren. Die Chorgesänge sind ganz lateinisch geblieben und haben überhaupt den Charakter der früheren Zeit am treuesten bewahrt. Namentlich muß der Chor noch öfter dazu dienen, eine Art von verbindendem Texte herzustellen. Wie er in dem liturgischen Osterdrama während des Apostelwettlaufs sang ‚Currebant duo simul etc.', so singt er im Himmelgartener Spiel nach der Bergpredigt ‚Mirabantur omnes' (Alle wunderten sich über seine Lehre) und im Sankt Galler Osterspiele vor der Versuchung Jesu in der Wüste ‚Ductus est Jesus in desertum'. Daß das volkssprachliche Drama zunächst unter geistlicher Leitung blieb, ergibt sich aus den Didaskalien, die in den Texten des 14. Jahrhunderts mit alleiniger Ausnahme des Sankt Galler Weihnachtsspiels lateinisch abgefaßt sind.

* * *

Das älteste Drama in französischer Sprache ist das Spiel von Adam, das in das 12. Jahrhundert gesetzt wird und von dem uns ein Text mit ausführlicher Spielanweisung (Ordo repraesentationis Adae) in einer Handschrift des 12. oder 13. Jahrhundert erhalten ist. Die Sprachformen sind normannisch, und zwar nach der gewöhnlichen Annahme anglonormannisch;[1] merkwürdig ist aber doch, daß der Verfasser alsdann das Drama nicht für das eigentliche Volk, sondern für die herrschende Klasse der Eroberer bestimmt hätte. Übrigens ist das Stück auch in der Entwicklungsgeschichte

1) Förster (vgl. Adamsspiel herausg. v. Grass, 2. Aufl. Halle 1907 S. LXIX) bezweifelt den anglonormannischen Ursprung. In der Tat findet sich nur an einer Stelle eine anglonormannische Form im Reim. Siehe auch u. S. 131 Anm.

des Prophetenspiels von Bedeutung; Adam ist hier, ebenso wie dies offenbar im Regensburger Spiele von 1194 der Fall war, als der erste in der Reihe der Vorboten aufgefaßt. Weit größer ist aber seine Bedeutung als das erste Drama in einer modernen Sprache, sowie als das erste kirchliche Drama, das nicht für den Gesang, sondern für die Deklamation berechnet war.

Nur an wenigen Stellen zeigt sich noch der Zusammenhang mit den aus der Liturgie hervorgegangenen Gesangsdramen. Der Chor singt von Zeit zu Zeit eine lateinische Bibelstelle, deren Inhalt gleich darauf im Drama französisch vorgeführt wird; namentlich wird auf diese Weise mehrmals, ehe Gott zu sprechen beginnt, die Bibelstelle, auf der seine Rede beruht, lateinisch vorgetragen. Mehrmals werden auch lateinische Textworte nicht gesungen, sondern verlesen. Die Propheten tragen ihre Wahrsagungen erst nach dem lateinischen Schrifttexte, dann in erweiterter Form in französischen Versen vor. Hier und da tritt für den achtsilbigen Vers der zehnsilbige ein. Im französischen Drama des späteren Mittelalters wird der Zehnsilbler vielfach an Stellen angewandt, wo der Verfasser einen besonders feierlichen und würdevollen Ton anschlagen will; in unserem Falle ist der Wechsel des Versmaßes nicht durch einen solchen Wechsel von Inhalt und Stimmung bedingt.

Ein glücklicher Zufall hat es gefügt, daß diesem frühesten rezitierenden Drama der neueren Zeit ausführliche Anweisungen für den Vortrag — in lateinischer Sprache — beigegeben sind. Adam soll gut einstudiert sein; er soll mit seinen Antworten weder zu rasch bei der Hand sein, noch zu lange zögern; überhaupt sollen alle Personen sich eines wohlgeordneten Vortrags befleißigen, in den Versen weder eine Silbe zugeben noch unterdrücken. Auch wird an einzelnen Stellen eingeschärft, wo der Vortrag einen ernsten und feierlichen und wo er einen milderen Ton verlange. Solche ausführliche Vorschriften waren nötig geworden, nachdem die Darsteller beim Vortrag die feste Stütze der Musik verloren hatten. Doch auch das Gebärdenspiel ist genau vorgeschrieben. Adam und Eva sollen nach ihrer Vertreibung mit kläglicher Gebärde auf das Paradies hinblicken und sich an die Brust schlagen. Wenn Adam der Eva ihre Schuld vorhält, soll er mit großem Unwillen seinen Kopf schütteln. Kain soll bei der Opferszene einen finstern Blick auf Abel werfen.

Über die Anordnung des Schauplatzes werden wir bis ins einzelste belehrt. Die Aufführung fand vor der Kirche statt; Gott

Vater kommt und geht durch das Kirchentor. Sainte Beuve sagt: „Das neugeborene Drama hängt noch mit der Nabelschnur an der Mutter Kirche fest.“ Der Bühnenraum ist in Paradies, Erde und Hölle eingeteilt, das Paradies ist etwas erhöht, mit Tüchern von Seidenstoff abgegrenzt, so daß die Personen, die darin stehen, nur bis zu den Schultern sichtbar sind. Es soll als ein lieblicher Ort erscheinen, mit Blumen, Laub und Fruchtbäumen geschmückt. Die Hölle ist ein abgeschlossener Raum; es dringt Rauch und ein wüster Lärm von Kesseln und Becken daraus hervor. Sie ist von zahlreichen Teufeln bevölkert, die auf der Bühne und auch im Zuschauerraum umherschwärmen. Der Gang der Handlung hält sich ziemlich treu an den biblischen Text. Nach der Vorlesung der lateinischen Schöpfungsgeschichte und dem Gesange ‚Formavit igitur Dominus . . . .‘ werden wir in einem Zwiegespräche zwischen Gott, Adam und Eva sogleich in medias res versetzt. Gott unterweist das erste Menschenpaar über die Pflichten der Liebe und des Gehorsams, führt sie dann ins Paradies und zeigt ihnen den verbotenen Baum. Nachdem er dann in die Kirche zurückgekehrt ist, kommen die Höllengeister hervor, winken nach dem Paradiese hinauf und zeigen der Eva mit lockenden Gebärden die verbotene Frucht. Diabolus tritt an Adam heran und sucht ihn in längerem Zwiegespräch vergeblich zum Ungehorsam zu überreden. Dann tritt eine Pause ein, die durch einen Abstecher der Teufel in den Zuschauerraum ausgefüllt wird und während welcher wir uns einen Zeitraum von ein paar Tagen vorstellen sollen. Hierauf beginnt Diabolus sein Verführungswerk da, wo er es ‚autrier‘ (vor ein paar Tagen) unterbrochen hatte, wiederum ohne Erfolg. Traurig läßt er den Kopf hängen (tristis et vultu demisso) und geht ans Höllentor zu einer Beratung mit den anderen Teufeln. Nach einer Pause begibt er sich wiederum auf die Seite des Paradieses, wo Eva steht, die er mit fröhlicher, schmeichlerischer Miene anredet (laeto vultu blandiens sic alloquitur). Er gibt ihr den freundlichen Rat, die Frucht zu kosten, Adam verstehe seinen eignen Nutzen nicht, er sei zu beschränkt, zu schwerfällig, sie sei ein feines, zartes Frauchen, frisch wie eine Rose, sie passe gar nicht zu dem unbeholfenen Gesellen; die erlaubte Frucht ist nichts im Vergleiche mit der köstlichen verbotenen, sie soll sie nur genießen, dann wird sie gottgleich und Herrin der Welt sein, wie sie es verdient. Eva blickt begierig nach dem Baume der Erkenntnis, der Teufel weicht zurück. Adam, ärgerlich, tritt hinzu und warnt seine Frau. Aber während dessen ringelt sich eine künstlich angefertigte Schlange

am Baume empor; Eva nähert sich ihr, als ob sie ihre Ratschläge hören wolle. Sie empfängt den Apfel und reicht ihn Adam, der aber der Versuchung widersteht, bis Eva selbst davon gekostet hat und ihm den trefflichen Geschmack rühmt. Nun kostet auch er, aber sogleich erkennt er seinen Fehltritt, er neigt sich, so daß der Vorhang ums Paradies ihn den Augen der Zuschauer verbirgt, in dieser Stellung legt er seine prächtige Kleidung ab und taucht dann wieder empor in einem armseligen Gewand von Blättern.[1] Dann folgt erst ein langer Erguß von Selbstanklagen, er wendet sich zu Eva, verwünscht die Rippe, aus der sie geschaffen wurde, und jammert, er sei verloren, wenn nicht der Sohn Marias ihn einmal retten werde. Nun erscheint der Herr, dem sie, wie die Bühnenanweisung sagt, aus Scham und Trauer über ihre Sünde in gebückter Stellung entgegentreten sollen; wie in dem biblischen Bericht verkündigt Gott dem Manne, dem Weibe und der Schlange ihre Strafen, er verjagt Adam und Eva aus dem Paradiese und stellt den Engel mit dem Flammenschwert ans Tor. Adam und Eva beginnen zu graben und zu säen, dann setzen sie sich ermüdet nieder und blicken traurig nach dem Paradiese hin. Indes geht Gottes Fluch, daß der Acker Dornen und Disteln tragen solle (Gen. 3, 18), vor den Augen der Zuschauer in Erfüllung. Satan erscheint und pflanzt Dornen zwischen die Saat; Adam und Eva zur Arbeit zurückgekehrt, äußern ihren wilden Schmerz in einem genau vorgeschriebenen Gebärdenspiele, alsdann von neuem Klagen und Vorwürfe Adams und Schuldbekenntnis Evas. Die Teufel erscheinen wieder, legen Adam und Eva in Ketten und führen sie im Triumph in die Hölle, hierauf wieder eine Pause, durch das Herumschwärmen der Teufel auf dem Platze ausgefüllt.

---

1) Einen ähnlichen Kostümwechsel vollzog Adam offenbar auch im Wiener Passionsspiel (s. o. S. 112). Es ergibt sich dies, wie Vogt (Göttinger gel. Anzeigen 1900, 78) mit Recht bemerkt, aus den Worten des dort gesungenen lateinischen Klageliedes:

Adam, Adam quid fecisti,
quare stolam amisisti,
qua indutus immortalis
angelis eras aequalis?

Zu diesem Gesang vgl. Novati in den Studi medievali 2, 546. Hinsichtlich der Anwendung des Gesangs an dieser Stelle ist an das schon im 9. Jahrhundert gebräuchliche Gebet der Bischöfe bei Anlegung der Stola zu erinnern: ‚Redde mihi Domine, obsecro, stolam immortalitatis, quam perdidi in praevaricatione primi parentis'. Vgl. Thalhofer, Handbuch d. kathol. Liturgik[2] I, 878.

Die folgende Szene umfaßt Kains und Abels Opfer, den Brudermord, die Verfluchung Kains durch den Herrn. Kain wird gleich anfangs als boshaft, neidisch und geizig dargestellt. Während Abel gerne das schönste Lamm seiner Herde zum Opfer bringt, will Kain sein schlechtestes Korn opfern und das gute für sich behalten; wenn er bei dieser Gelegenheit meint, es sei eine Narrheit, Gott den Zehnten zu entrichten:

De dis ne remaindront que noef
Icist conseil ne vealt un oef,

so ist das eine Anspielung, deren Wirkung auf die Zuhörer der geistliche Verfasser ohne Zweifel wohl erwogen hat.[1] Übrigens kommt es in der lehrhaften Literatur des Mittelalters häufig vor, daß die Ermahnungen zur Zahlung des Zehnten mit einem Seitenblick auf Kain verbunden werden, und auch die geistlichen Dramatiker haben noch öfter auf diesen Zusammenhang hingewiesen. Zum Schlusse führen die Teufel die beiden Brüder in die Hölle, Kain unter fortwährenden Stößen und Püffen (saepius pulsantes), Abel wird höflicher behandelt (Abel vero ducent mitius). Hierauf beginnt das Prophetenspiel. Der Augustinische Sermo wird verlesen, die einzelnen Propheten werden aufgerufen, sie erscheinen ähnlich wie in der Prozession von Rouen durch Kleidung und Attribute charakterisiert. Auch hier Anweisungen für ein ausdruckvolles Gebärdenspiel; Jeremias, wenn er Gottes Zusage verkündigt ‚Ich will bei Euch wohnen an diesem Orte', soll dabei auf die Kirche hindeuten. Bileam erscheint auf seiner Eselin, indes ist seine Rolle hier nicht zu einer besondern Szene erweitert, ebensowenig die des Nebukadnezar. Dagegen wird an einer Stelle, ebenso wie im Benediktbeurer Spiele, die jüdische Opposition vorgeführt; die Prophezeiung des Jesaias wird durch die Zwischenbemerkungen eines Quidam de Synagoga unterbrochen. Jeder Prophet wird, nachdem er seinen Spruch aufgesagt hat, von den Teufeln in die Hölle abgeführt. Die Sibylle, die bei Augustin mit einer Prophezeiung des Weltendes die Reihe abschließt, wird durch einen Prediger vertreten, der den Schluß macht, indem er eine längere gereimte Rede von den fünfzehn Zeichen des jüngsten Gerichts vorträgt.[2]

1) Sollte das nicht dafür sprechen, daß der Verfasser an eine französisch redende bäuerliche Bevölkerung dachte? Und stünde das nicht mit dem anglonormannischen Ursprunge in Widerspruch? — Daß Kain das gute Korn vor dem Opfer aussonderte, sagt auch Petrus Comestor cap. 26.

2) Vgl. Julleville 1, 89. Eine andere Ansicht über den Schluß in der Ausgabe von Grass S. 87.

Wenn uns auch in diesem Drama manche Spuren einer neuen folgenreichen Entwicklung zum erstenmal bedeutungsvoll entgegegentreten, so steht es doch in Bezug auf dramatische Abrundung hinter manchem der früher besprochenen Werke zurück. Es zeigt sich überall, daß es aus einer Prozession mit begleitendem Texte entstanden ist. Namentlich tritt dies in der scharfen Trennung der Adamszenen und der Abelszenen hervor; die Vorführung einer Situation, die sich das spätere geistliche Drama nicht entgehen ließ, die Klage der Eltern an der Leiche ihres Sohnes, ist dadurch unmöglich gemacht. Dagegen sind in der Führung des Dialogs und in der psychologischen Charakteristik hier schon Kunstmittel aufgewendet, über die das mittelalterliche geistliche Drama in seiner ganzen weiteren Entwicklung nicht hinausgekommen ist, so in dem mannigfaltigen Ausdruck der reuigen Selbstanklage, vor allem aber in der Verführungsszene; hier zeigt es sich am deutlichsten, daß der Verfasser den überlieferten Stoff in wahrhaft dichterischem Geiste durchdrang und sich nicht mit mechanischer Übertragung in die dramatische Form begnügte, wie dies späterhin so oft geschah. Durch Anwendung der Reimbrechung, sowie dadurch, daß er sehr oft den Dialog innerhalb einer Reimzeile von einer Person auf die andere überspringen läßt, verleiht er dem Spiel eine ungemeine Lebendigkeit.

Der Übergang zum rezitierenden Drama in der Volkssprache läßt sich auch noch in einigen fragmentarisch erhaltenen Denkmälern nachweisen, die zum Osterzyklus gehören. Das merkwürdigste Denkmal dieser Art ist zwar erst in einer Handschrift des 14. Jahrhunderts überliefert;[1] der Sprache nach zu urteilen reicht es aber höchst wahrscheinlich in die letzten Jahre des 12. Jahrhunderts zurück. Auch für dieses Drama wird anglo-normannischer Ursprung angenommen. Es gehört zum Osterzyklus und umfaßt, ähnlich wie das lateinische Mysterium von Tours, die Auferstehungsgeschichte mit Einschluß der Machinationen, die nach dem Opfertode Christi von jüdischer und heidnischer Seite ins Werk gesetzt wurden. Die Verse, durchweg Achtsilbler, haben bei weitem nicht den lebendigen dramatischen Fluß, wie im Adam. Das Drama beginnt da, wo die Benediktbeurer Passion abbricht, mit der Bitte des Joseph von Arimathia, den Leichnam Christi bestatten zu dürfen. Pilatus gewährt die Bitte. Weiter wird vorgeführt, wie der blinde Longinus die Seite des Gekreuzigten durchsticht, um

1) Zuletzt herausg. bei Monmerqué u. Michel S. 10 ff.

festzustellen, ob der Tod wirklich eingetreten sei, und wie er durch das herabfließende Blut geheilt wird, dann wird die Leiche von Joseph und Nikodemus ins Grab gelegt; mit der Bestellung der Grabeswache bricht die Handschrift ab. In einer gereimten Einleitung werden die Orte der Handlung aufgezählt; wir erkennen, daß das System der Nebeneinanderstellung verschiedener Schauplätze bereits sehr ausgebildet war. Es werden erwähnt: das Kreuz, das Gefängnis, die Hölle, wo vermutlich die Höllenfahrt dargestellt werden sollte, der Himmel, das Grab, Galiläa, Emaus und dann noch besondere Standorte für Pilatus und seine Ritter, für Kaiphas und die Judenschaft, für die drei Marien usw. Dann heißt es weiter:

E cum la gent est tute asise
E la pés de toutes parz mise,
Dan Joseph cil d'Arimathie
Venge à Pilate e si lui die.

Auch der Dialog wird mehrmals durch gereimte Zwischenbemerkungen unterbrochen, z. B. ‚darauf gingen zwei Kriegsknechte fort und trugen Lanzen in ihren Händen' oder ‚als sie am Kreuze angelangt waren, gaben sie dem Longinus eine Lanze in die Hand' usw. Im ganzen kommen auf 366 Verse Dialog 82 Verse Zwischenbemerkungen. Man hat schon vermutet, daß diese Bemerkungen ebenso wie die Einleitung von einer eigens dazu bestimmten Person bei der Aufführung vorgetragen wurden. Aber diese Vortragsweise ist undenkbar, zumal da es in der Einleitung heißt: ‚Es muß ein Gefängnis da sein, um die Gefangenen einzukerkern' und ferner: ‚Wenn alle Leute sitzen und die Ruhe hergestellt ist, soll Joseph von Arimathia folgendermaßen anfangen zu sprechen.' Es ist also unzweifelhaft, daß es sich hier um versifizierte Spielanweisungen handelt, wie sie uns schon im Dreikönigsspiel aus dem Kloster Bilsen begegnet sind und wie sie auch mitunter in späterer Zeit den Dichtern unwillkürlich aus der Feder flossen.[1]

Von einem andern Osterspiel besitzen wir bloß 40 Verse, die im 13. Jahrhundert von einem ungeübten Schreiber auf eine leergebliebene Seite in einer Handschrift eingetragen wurden. Die Szene ‚Quem quaeritis' ist hier in französische Strophen umgedichtet, die offenbar zum Gesangsvortrag bestimmt waren und

1) Beispiele im Helmstädter Theophilus Z. 402, im Stockholmer Theophilus Z. 539, 542, Zeitschr. f. deutsches Altertum 2, 339. Französische Beispiele (Passion von Autun u. a.) s. u. Buch IV.

wahrscheinlich aus entsprechend gebauten lateinischen Strophen übersetzt sind.[1] Es läßt sich noch erkennen, daß im Original sich hieran die Gärtnerszene anschloß, doch hat der Schreiber diese Szene größtenteils übersprungen und uns dann bloß noch ein Stück einer Umschreibung der Sequenz Victimae paschali und einige Worte der zwei Engel überliefert. Die letzten Reden Magdalenas und der Engel bewegen sich nicht in Strophen, sondern in den gewöhnlichen Achtsilblern und wurden wohl dementsprechend deklamiert und nicht gesungen. Wieder ein anderes Bruchstück,[2] in 87 Achtsilblern vermutlich am Anfang des 14. Jahrhunderts verfaßt und niedergeschrieben, beginnt mitten in der Höllenfahrtszene, dann folgen Worte des ersten und zweiten Grabeswächters, hierauf eine Lücke und endlich eine erbauliche Schlußrede des Erlösers an die Zuschauer; er zeigt ihnen die Wundenmale,[3] ermahnt sie, seiner Leiden eingedenk zu sein und verspricht ihnen Vergebung der Sünden. Möglich wäre es immerhin, daß die Spiele, zu denen diese beiden Bruchstücke gehören, ursprünglich auch die Passion umfaßten. Jedenfalls aber zeigen die drei Fragmente aus dem Osterzyklus gegenüber dem Adamspiel durchaus keinen künstlerischen Fortschritt, so verwenden sie z. B. noch nicht die Reimbrechung, die den Dialog so geschmeidig macht und im Adamspiel ebenso wie in den französischen Dramen des späteren Mittelalters vorherrscht.

In diesen französischen Dramen haben wir für den Weihnachts- wie für den Osterzyklus einen Beweis, daß das nationale Drama in seinen Anfängen an das lateinisch-kirchliche anknüpft und es organisch weiter entwickelt. Wir sind jedoch, wie bereits

---

1) Erste Strophe. Magdalena:

Baix siri Dex,
Quar me anveez
Anseignie a cui me tenie.
Si je vos voi
Si com je croi,
N'ert mais doix qui me venie.

Vgl. die Ausg. v. P. Meyer in der Romania 33, 239 ff., ebd. S. 243 über die Strophenform.

2) Herausg. v. Bédier, Romania 24, 86 ff.; Handschrift in Sitten (Kanton Wallis).

3) Es wurde Wert darauf gelegt, daß die Wunden am Leib des verklärten Heilands in ausdrucksvoller Malerei sichtbar waren; in Lille 1416 bezahlte man zwei Sous ‚pro pingendo cicatrices in manibus D. Johannis Rosnel, facientis mysterium in die Ascensionis'; vgl. Julleville, Mystères 2, 9.

oben bemerkt, für das französische Sprachgebiet nicht imstande, diesen Entwicklungsgang weiter zu verfolgen. Zwar war es ohne Zweifel schon im 13. Jahrhundert gebräuchlich, daß die Geistlichkeit Aufführungen außerhalb der Kirche veranstaltete,[1] aber erst um das Jahr 1400 tritt uns das biblische Drama als eine reich, fast überreich entwickelte Literaturgattung entgegen. In der langen Zwischenzeit von zweihundert Jahren fehlen uns fast alle Bindeglieder, nur ein kurzes Drama von Jesu Geburt in völlig eigentümlichem Stil ist uns in der Sammlung der Marienmirakel erhalten, und außerdem ein völlig vereinzelt dastehendes Drama vom jüngsten Gericht. Auch sind bis jetzt nur sehr wenige urkundliche Spuren von Aufführungen biblischer Dramen in dem gedachten Zeitraume nachgewiesen; wir hören von der Aufführung einer Nativité in einer Kirche in Bayeux 1351,[2] ebenso finden sich in den Rechnungen der Kathedrale von Cambrai in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts mehrmals Gratifikationen für die Darsteller der Auferstehung erwähnt. Wahrscheinlich handelt es sich hier überall um Dramen, die sich von der ursprünglichen liturgischen Form noch nicht sehr weit entfernt hatten. Erst in den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts weisen uns einige Zeugnisse mit Bestimmtheit auf eine neue mannigfaltigere Form des Osterdramas hin.

Auch das eschatologische Drama ist, wie schon bemerkt, nur durch ein vereinzeltes Beispiel vertreten. Es ist dies ein Spiel vom Weltgericht, das aber zugleich die Geschichte des Antichrist umfaßt.[3] Nach der erbaulichen Ansprache eines ‚Prescheur' beginnt das Stück mit einer großen Versammlung der höllischen Geister, die den Teufel Angingnars in der Gestalt eines eleganten Jünglings nach Babylon absendet, um dort der alten Prophezeiung entsprechend mit einer Buhlerin aus dem Stamme Dan den

1) Dafür kann u. a. eine Stelle in der Bearbeitung der Ovidischen Ars amandi von Maistre Elie angeführt werden, auf die Gaston Paris in der Histoire littéraire de la France 29, 459 f. aufmerksam gemacht hat. Die freie Übertragung der Stelle, wo Ovid Ratschläge erteilt, wie man sich der Geliebten im Theater nähern solle, beginnt mit den Worten:

Et si li clers, si com il suelent,
Aucuns geus represanter veulent etc.

Doch kann sich das natürlich auch auf Mirakelaufführungen der ‚närrischen Kleriker' (s. u. S. 159) beziehen.

2) Die Aufführung einer Assomption im nämlichen Jahre ebenda ist nicht hinlänglich bezeugt, vgl. Julleville, Myst. II, 4.

3) Ed. Roy II; vgl. Valois im Journal des savants 1903, 677.

Antichrist zu zeugen. Angingnars gelangt sehr leicht an das Ziel seiner Wünsche und wird bei seiner Rückkehr in der Hölle mit einem Freudentanz empfangen. Geburt und Jugend des Antichrist ziehen hierauf sehr rasch an uns vorüber, dann folgen die Ereignisse aus seiner Laufbahn, die wir schon kennen: wie er Wunder tut, wie er die Juden für sich gewinnt, wie er mit Gewalttätigkeit und mit freigebigen Geschenken die Welt sich unterjocht, endlich sein schmachvoller Sturz. Während die zehn Könige der Welt sich ohne langes Zögern dem Antichrist unterwerfen, hat er mit der Geistlichkeit kein so leichtes Spiel. Zwar finden sich auch geistliche Würdenträger, die sich von ihm mit Geld und Gut belehnen lassen, aber der Papst tritt ihm standhaft entgegen und läßt sich ins Gefängnis werfen. Auch hier sind wohl in diesen politischen Szenen aktuelle Anspielungen verborgen, E. Roy denkt an den avignonesischen Papst Benedikt XIII. und das Bündnis, das Kaiser Wenzel, König Karl VI. von Frankreich und König Richard II. von England im Jahre 1398 gegen ihn abschlossen; eine größere Wahrscheinlichkeit hat aber doch wohl die Ansicht N. Valois, der die Entstehungszeit um etwa siebzig Jahre zurückverlegt und Anspielungen auf den Streit zwischen Papst Johann XXII. und Ludwig dem Bayern herauserkennen will. Der letzte Teil des Stücks, die Darstellung des jüngsten Gerichts, ist besonders dadurch von Interesse, daß hier unter den verdammten Seelen eine Reihe von Vertretern der verschiedenen Stände erscheint, ähnlich wie man solche Reihen in Deutschland im Anschluß an die Höllenfahrt Christi vorzuführen pflegte.[1] Doch werden im französischen Spiel auch die Spitzen der Gesellschaft nicht geschont, außer einem Geizhals und einem Wucherer nebst seiner Familie erscheinen u. a. ein König, eine stolze, ehebrecherische Königin, ein Bischof und eine Äbtissin, mit der er ein Liebesverhältnis hatte. Aber das komische Element, das sich später in den Mysterien so breit machte, tritt hier fast gänzlich zurück; der komische Eindruck in den naiv ungeschickten Szenen von der Zeugung und Geburt des Antichrist ist offenbar vom Verfasser nicht beabsichtigt. Auch hat dies Drama keine so gewaltige Ausdehnung, wie das im späteren Mittelalter üblich war; die ganze Masse der Begebenheiten ist auf 2438 Zeilen zusammengedrängt.

Außerdem hat jedoch in der Zwischenzeit die dramatische Kunst außerhalb des Kirchen- und Klosterdramas eine neue Wurzel

1) s. o. S. 110 f. und Buch IV gegen Ende.

geschlagen. Wie schon in früherer Zeit die Klosterschüler zu Ehren ihrer Schutzpatrone Aufführungen veranstaltet hatten, so geschah jetzt ein Gleiches in den Städten von seiten der Brüderschaften und ähnlicher Vereinigungen. Das älteste Drama, bei dem wir einen solchen Ursprung voraussetzen dürfen, der Nikolaus von Jean Bodel, weist uns in die nordfranzösische Stadt Arras, zu der unsere Betrachtung noch mehrmals zurückkehren wird; auch abgesehen von ihrer Bedeutung in der Geschichte des Dramas ist es die erste Stadt, in welcher der Geist des fröhlich aufblühenden Bürgertums den entsprechenden dichterischen Ausdruck fand.[1] Mit dieser Stadt war Jean Bodel innig verwachsen. Im Jahre 1205 wurde der fröhliche Geselle vom Schicksal schwer getroffen; er stand gerade im Begriff, sich einer Fahrt ins heilige Land anzuschließen, da wurde er aussätzig und weil die furchtbare Krankheit ihn nötigte, allem menschlichen Verkehr zu entsagen, richtete er ein Abschiedsgedicht an die Arraser Freunde, das sich noch erhalten hat. Er starb im Winter 1209/10. Sein Drama wird vermutlich vor 1205 im Auftrage einer Arraser Brüderschaft entstanden sein, die den heiligen Nikolaus zum Schutzpatron hatte; jedenfalls traf sie in bezug auf den Dichter eine glückliche Wahl.

Eröffnet wird das Stück von einem Vorredner (Preecieres, Prêcheur), der darauf hinweist, daß die Anwesenden sich zu Ehren des heiligen Nikolaus am Vorabende seines Festes vereinigt hätten. Er berichtet dann den Inhalt der darzustellenden Begebenheit, die man in dem Leben des Heiligen lesen könne. Es ist die Geschichte, die uns bereits aus zwei lateinischen Dramen bekannt ist, wie nämlich ein Ungläubiger dem Bilde des Heiligen die Bewachung seiner Schätze anvertraut und wie der Schatz von Dieben gestohlen wird, die aber durch die Erscheinung des Heiligen erschreckt ihren Raub zurückbringen. Doch verschwindet bei Jean Bodel der Heilige und sein Wunder unter einer Fülle von neuen Zutaten, in denen der Dichter seinem Zweiseelencharakter als lustiger Bruder und begeisterter Kreuzfahrer den freiesten Lauf läßt. Der Ungläubige ist bei ihm ein heidnischer oder mahometanischer König, der mit den Christen im Streite liegt; die Diebe sind Zechbrüder, die sich das Geld für die Wirtshausrechnung verschaffen, so gut es eben gehen will.

---

1) Vgl. Paris, Littérature française au moyen-âge § 120. Das Datum von Bodels Tod nach Romania 29, 145. Der Nikolaus herausg. v. Monmerqué u. Michel S. 157 ff.

Gleich nach dem Schlusse des Prologs meldet der Kurier Auberon dem König, daß die Christen in sein Land eingefallen sind. Der König ist sehr erzürnt auf seinen Götzen Tervagant, daß er das zugelassen habe, trotzdem daß seine Statue vergoldet worden sei; dann aber beruhigt er sich auf Zureden seines Seneschalls und befragt das Götzenbild über den Ausgang des Krieges; wenn er siegen werde, solle es lachen, wenn er besiegt werde, solle es weinen. Nun lacht und weint es hintereinander; der Seneschall deutet das Lachen auf den künftigen Sieg, das Weinen darauf, daß der König seinen alten Gott verlassen werde.

Auberon wird nun ausgeschickt, um die Emire mit ihren Heeren herbeizurufen; er unterläßt nicht, sich unterwegs in einem Wirtshause zu stärken, das im weiteren Verlaufe des Dramas noch eine große Rolle spielen soll. Nun aber rücken die beiden Heere gegeneinander vor, es entspinnt sich eine furchtbare Schlacht, der Dichter springt aus dem Achtsilbler, der sonst im Drama herrscht, zum Alexandriner über und schildert in herrlich klingenden Versen die gottbegeisterte Tapferkeit der Christen, die in sicherer Hoffnung auf die ewige Seligkeit dem Tod ins Auge schauen. Ein Engel steht ihnen aufmunternd zur Seite. Sie alle unterliegen im Kampfe, aber der Engel verkündet, daß sie ins Paradies eingehen werden. Die Heiden finden auf dem Leichenfelde nur noch einen alten Biedermann (prudhomme), er kniet vor einem Standbilde des heiligen Nikolaus, den die Heiden wegen seiner Bischofsmütze für einen gehörnten Mahomet halten. Er wird vor den König geführt, der den ‚häßlichen, alten Kerl' sehr grob anfährt und wissen will, was das Bild bedeute. Der Prudhomme verkündet nun das Lob des Heiligen, namentlich auch, daß er ein trefflicher Behüter von Schätzen sei. Der König will probieren, ob diese Lobsprüche berechtigt seien. Er läßt durch den Herold Connart verkündigen, daß seine Schatzkammer geöffnet und nur durch das Bildnis des heiligen Nikolaus bewacht sei; der Prudhomme wird indes dem Henker Durand übergeben, um gleich zu sterben, wenn sein Schutzpatron die Probe nicht aushält.

Nun kehren wir wieder ins Wirtshaus zurück; der Wirt läßt durch seinen Knecht Raoullet verkündigen, daß er ‚ein feines Weinchen für Kenner' auf Lager hat, das der Ausrufer mit den verlockendsten Worten schildert. Drei Lumpe erscheinen und lassen sich den Wein schmecken, es entspinnt sich eine lang ausgedehnte Kneipszene, natürlich können sie die Zeche nicht be-

zahlen und beschließen, den unbewachten Geldschatz des Königs zu stehlen: der Wirt bietet ihnen seine Dienste als Hehler an. Sie dringen in die Schatzkammer und machen sich mit der schweren Kiste zu schaffen, ähnlich wie im Klosterdrama von Fleury. Der Seneschall erwacht, durch einen bösen Traum geschreckt; er sieht, daß der Schatz geraubt ist und weckt nun auch den König. Natürlich muß der Prudhomme büßen. Er soll hingerichtet werden, erlangt aber noch einen Aufschub von einem Tage und erwartet, vom Engel getröstet und aufgemuntert, die Dazwischenkunft des Heiligen.

Die Diebe haben inzwischen den Schatz wohlbehalten ins Wirtshaus gebracht und zechen fröhlich weiter in einem noch besseren Wein als vorher. Aber kaum sind sie in den Schlaf gesunken, da erscheint ihnen der Heilige; mit energischer Grobheit fordert er sie auf, den Schatz zurückzutragen, sonst stehe ihnen der Galgen in Aussicht. In sehr geängsteter und gedrückter Stimmung tragen sie die schwere Last zurück; einer schlägt zwar vor, sie sollten sich doch erst jeder noch eine Handvoll Goldstücke herausnehmen, aber sie sind doch zu ängstlich; der Haupträdelsführer muß dem Wirte an Zahlungsstatt seinen Mantel zurücklassen. Der König, hocherfreut über den wiedergewonnenen Schatz, nimmt den Prudhomme in Gnaden auf — natürlich zum großen Ärger des Henkers — und beschließt, seinen alten Glauben abzuschwören. Der Seneschall desgleichen, auch die Emire halten es für Vasallenpflicht, dem Beispiel des Königs zu folgen, bis auf einen, der mit Gewalt gezwungen werden muß, vor dem Heiligen niederzuknieen. Ob dieses allgemeinen Abfalls erhebt das Götzenbild des Tervagant ein klägliches Geschrei, es wird aber auf Befehl des Königs mit Schimpf und Schande aus der ‚Synagoge' hinausgeworfen und der Prudhomme stimmt ein Tedeum an, in das die Mitspielenden und wohl auch die Zuschauer einfielen.

Wie man sieht, hat Jean Bodel das Mirakel in völlig eigentümlicher Weise behandelt. Die Geschichten von den Wundern, mit denen die Heiligen noch lange Zeit nach ihrem Tode die Anhänglichkeit ihrer treuen Verehrer belohnten, mußten natürlich einem begabten Dichter bei ihrer Darstellung weit mehr Freiheit lassen, als die evangelischen Geschichten und die Geschichten der Heiligen selber. Und da es sich hier meist um die Darstellung von Begebenheiten aus dem täglichen Leben handelt, in die der Heilige helfend eingreift, so war dem Dichter Gelegenheit ge-

geben, in der Vorgeschichte — bis zu dem Augenblick, wo das Wunder eintritt — in willkürlichen Zusätzen seiner Fantasie freien Lauf zu lassen oder in breiter Ausführlichkeit ein zeitgenössisches Sittenbild zu entwerfen. Bodel ist, wie es scheint, der erste, der sich dieser Freiheit bediente; er tat es in so reichem Umfang, wie kaum ein zweiter nach ihm. Wenn wir sein Drama allein betrachten, könnte es scheinen, als ob die dramatische Dichtung damals auf dem besten Wege gewesen wäre, sich von der kirchlichen Grundform aus zu einer romantischen Kunstgattung im Sinne des späteren englischen und spanischen Dramas zu entwickeln; das ritterliche, das fantastische, die realistisch burleske Darstellung des täglichen Lebens der unteren Volksschichten: das alles erscheint zu einem Ganzen verknüpft. Aber wir hören nichts von einer Fortbildung dieser Richtung. Alle Dramen, die uns noch aus dem 13.—14. Jahrhundert überliefert sind, behandeln gleichfalls Heiligenmirakel, aber wie sich noch zeigen wird, in einem abgeblaßten konventionellen Stil, ohne die Gelegenheit zu Weiterentwicklung der weltlichen Bestandteile zu verwerten.

Dies zeigt sich, wenn wir das einzige geistliche Drama betrachten, das wir nach Bodels Nikolaus aus dem 13. Jahrhundert besitzen, den Theophilus des Pariser Dichters Rutebeuf,[1] der zur Zeit Ludwigs des Heiligen in Paris lebte († c. 1280). Nach seinen frischen und kecken Dichtungen hätten wir von ihm eine selbständigere und anziehendere Gestaltung des überlieferten Stoffes erwarten dürfen. Aber er war offenbar nicht so con amore bei der Sache wie Jean Bodel; wir gewinnen den Eindruck, als habe der arme Teufel eine Bestellungsarbeit schnell ausgeführt; nicht durch die Gestaltung des Stoffes, nur durch die virtuose Versbehandlung ist sein Werk bemerkenswert. Ein innerer Anteil des Dichters verrät sich bloß in einigen monologischen Gefühlsergüssen des Hauptheldens, sonst fließt die Handlung rasch und seicht dahin. Weltliche oder gar komische Zusätze fehlen gänzlich. Wie es scheint, war sein Stück für einen Puy bestimmt, für eine jener Brüderschaften, die der Marienverehrung und daneben auch der Pflege von Musik und Poesie gewidmet waren. Wir können dies daraus vermuten, daß wir aus dem folgenden Jahrhundert einige in ähnlichem Ton gehaltene Dichtungen besitzen, bei denen eine solche Bestimmung mit Sicherheit nachzuweisen ist.

1) ed. Kressner, Rustebuefs Gedichte, Wolfenbüttel 1885 S. 206 ff.

Die Legende von Theophilus, die im Mittelalter weit verbreitet war und in neuerer Zeit wegen einer gewissen äußerlichen Ähnlichkeit mit der Faustsage oft erwähnt wird, berichtet uns, wie ein Archidiakonus zu Adana in Cilicien vom Bischof abgesetzt wird und sich dann dem Teufel verschreibt, um sein Amt wieder zu erlangen. Nachdem er jedoch seinen Zweck erreicht hat, bereut er seine Sünde und auf sein inbrünstiges Flehen entreißt Maria dem Teufel die verhängnisvolle Urkunde.

Rutebeuf hat die ganze Begebenheit sehr kurz, in 663 Versen behandelt. Zuerst ein verzweifelter Monolog des abgesetzten Theophilus. Er begibt sich zum Zauberer Salatin, der ihm die Wiedereinsetzung in seine früheren Ehren verspricht, wenn er Gott abschwören will, und ihn an den Teufel verweist. Da wird ihm doch etwas bänglich zu Mute, die Spielanweisung besagt: ‚Or se depart Theophiles de Salatin et si pense que trop a grant chose en Dieu renoier et dist' . . . Der Teufel spricht ihm ironisch Mut ein und nimmt die Urkunde in Empfang, mit der sich Theophilus ihm zu eigen gibt; er unterrichtet ihn in den Pflichten der teuflischen Moral, Hartherzigkeit gegen die Armen und ähnliches und verabschiedet sich alsdann. Die Wirkung des Bündnisses zeigt sich unmittelbar darauf; der Bischof läßt Theophilus kommen und setzt ihn in seine früheren Würden ein; ein Wortwechsel, den er sogleich ohne alle Veranlassung mit zwei Priestern, Peter und Thomas, beginnt, zeigt ihn uns als hochfahrenden und gewalttätigen Diener Satans. Dann folgt wieder ein plötzlicher Übergang: ‚Hier bekommt Theophilus Reue und kommt in eine Marienkapelle und sagt' — In wechselnden Versmaßen erhebt er seine Klagen zur Jungfrau Maria; diese will ihn zuerst aus ihrer Kapelle hinausweisen, dann aber begibt sie sich zum Satan, nimmt ihm kurzer Hand das Vertragsdokument weg und befiehlt ihrem neubekehrten Diener, es dem Bischof zu überbringen, damit er es vor dem Volke verlesen solle. Mit der feierlichen Vorlesung und mit einem Tedeum schließt das Stück.

Die Wahl des Stoffes war vermutlich bei Rutebeuf mit dadurch bedingt, daß in den Puys eine Hauptstätte der Marienverehrung war, wie sie sich mit der großen religiösen Bewegung des 11. Jahrhunderts mehr und mehr entwickelte und einen so tief eingreifenden Einfluß auf das ganze Denken und Empfinden des Mittelalters gewann. Es ist bekannt, wie in jener Zeit eine Fülle von Wundergeschichten entstand, die berichten, wie Maria denen, die sich ihrem Dienste gewidmet haben, in Not und Gefahr

zu Hilfe kommt, wie sie sogar Frevlern und Verbrechern, wenn sie nur der Gottesmutter Ehrfurcht bezeugen, ihren Schutz nicht versagt. Allerdings waren manche Geschichten von Maria als wunderbarer Beschützerin der reuigen Sünder schon aus früheren Jahrhunderten überliefert, so z. B. gerade die Legende von Theophilus; in der Zeit des gesteigerten Kultus der Gottesmutter hat sich jedoch das Marienwunder förmlich zu einem besondern Literaturzweig entwickelt.[1] Schon Petrus Damiani, der Vorkämpfer der Marienverehrung unter den Asketen des 11. Jahrhunderts erzählt in seinen Predigten von Klerikern, die die Gottesmutter für ihre eifrige Marienandacht belohnt, von anderen, die sie für ihre Vernachlässigung bestraft. Die ältesten Sammlungen von solchen Marienwundern, die bis jetzt bekannt geworden sind, stammen aus dem Anfange des 12. Jahrhunderts; dann verbreitet sich diese Literatur in lateinischer Sprache und in den Volkssprachen über alle Nationen des Abendlandes.

Was sich sonst noch von französischen Dramen aus der langen Zeitstrecke von Rutebeuf bis ans Ende des 14. Jahrhunderts erhalten hat, geht, wie wir mit Bestimmtheit annehmen dürfen, auf das Repertoire der Puys zurück und ist größtenteils zur Verherrlichung der Gottesmutter bestimmt. Das wichtigste Denkmal ist ein Manuskript unbekannter Herkunft aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts. Es scheint von Anfang bis zu Ende von einer und derselben Hand geschrieben und enthält in zwei Foliobänden vierzig Stücke. Einige historische Anspielungen, die sich darin finden, weisen uns, wie bereits Magnin hervorgehoben hat, auf die Zeit zwischen 1340 und 1380; ob die Sammlung von einem oder mehreren Verfassern herrührt, ist nicht ersichtlich. Vor jedem Stück befindet sich die Darstellung einer Szene in fein ausgeführter Miniaturmalerei.[2]

1) Vgl. Benrath in den Theol. Studien und Kritiken 1886 S. 212 ff.; Mussafia, Studien zu den mittelalterlichen Marienlegenden, Sitzungsberichte d. Wiener Akad. hist.-phil. Kl. Bd. 113 ff.

2) Herausg. in 7 vol. von G. Paris und U. Robert für die Société des anciens textes français Paris 1876 ff., Bd. 8 mit Anmerkungen und Wörterbuch 1893. Die Bestimmung für einen Puy ergibt sich aus den lyrischen Dichtungen, die einzelnen Stücken angehängt sind, vgl. Julleville 1, 122. In Nr. 36 scheinen mir örtliche Anspielungen auf Paris enthalten zu sein. Ein Bettler will sich von der Pointe Saint Eustasse durch die Hallen nach dem Port Nostre Dame begeben; die Teufel sprechen von einer schönen Frau in der Rue du Plastre. In Nr. 12 wird der Henker Pierre du Pré erwähnt, der noch 1391 in Paris sein Amt ausübte; vgl. Roy I, CLXXXVIII, ebd. CXXVII weiteres über Zeit- und Ortsanspielungen.

Von diesen vierzig Stücken sind nicht alle aus den Sammlungen der Marienlegenden entlehnt,[1] doch erscheint in allen die Mutter Gottes in eigner Person. Im Augenblicke der höchsten Not steigt sie hernieder, von Engeln und Heiligen begleitet, stets denen Trost und Hilfe spendend, die ihren Namen gläubig anrufen. So wird sie durch das Flehen des heiligen Basilius bewogen, die Christengemeinde von Caesarea vor der Bedrängnis durch Julian den Abtrünnigen zu retten; einen Kaufmann, der ihr Bild jeden Samstag mit Blumen schmückt, schützt sie im Walde vor räuberischem Überfall; einem anderen, den ein Jude übervorteilen will, hilft sie durch ihre Wunderkraft seinen Gegner des Betrugs zu überführen. Gern erscheint sie als Beschützerin unschuldig verfolgter Frauen, so in dem Mirakelspiele von der Kaiserin, die in Abwesenheit des Gemahls den Verlockungen ihres treulosen Schwagers widerstanden hatte und dann durch die Verleumdungen des zurückgewiesenen Liebhabers ins Elend hinausgetrieben wird. Maria schenkt ihr ein Kraut, das die Kraft besitzt, alle Aussätzigen zu heilen und nach mancherlei Schicksalen kehrt sie unerkannt an den kaiserlichen Hof zurück, wo sie ihrem erkrankten Verleumder Genesung bringt. Hier spielt das Mirakel auf dem Hintergrunde alter und weitverbreiteter romantischer Sagenmotive. In andern Stücken entrollt uns der Dichter ein Bild des Alltagslebens, das er mit manchen anmutigen Zügen ausstattet. Eine Bürgersfrau hat nach langer kinderloser Ehe durch ihr gläubiges Flehen zur Gottesmutter einen Sprößling erhalten; sie badet ihn, aber von Geburtswehen erschöpft, sinkt sie in Schlaf und der Kleine ertrinkt. Man schleppt sie als Kindesmörderin vor das Gericht, die Beteuerungen ihrer Unschuld verhallen wirkungslos vor dem hartherzigen Richter, sie wird zum Feuertod verurteilt. Indes betet ihr Gemahl vor einem Muttergottesbilde, die Heilige steigt vom Himmel hernieder und spricht ihm Trost zu. Als nun die Verurteilte auf ihrem letzten Gange noch einmal ihr kleines Kind sehen will, wird in ihren Armen die Leiche lebendig.

Aber auch die Gattung von Legenden ist stark vertreten, in denen Maria reuigen Sündern als bereitwillige Helferin erscheint. Es ist schon häufig als ein charakteristischer und für unser Gefühl verletzender Zug hervorgehoben worden, mit wie wenig Reue

1) Außer den bei Julleville nachgewiesenen auch noch der Papst und der Balsam (8), vgl. Mussafia a. a. O. Bd. 115 S. 80, 82.

und Buße sich der Himmel in diesen Legenden begnügt. Die Heldin des Mirakels von der Äbtissin hält ihre Klosterfrauen in strenger Zucht, nichtsdestoweniger hat sie selber ein Liebesverhältnis mit ihrem Schreiber. Als sich nun die Folgen zu zeigen beginnen, wird sie von zwei Nonnen, die sie wegen ihrer Strenge hassen, dem Bischof angezeigt, der der Äbtissin melden läßt, er werde zur Untersuchung des Falles ins Kloster kommen. In ihrer Angst und Not fleht die Sünderin zu Maria, die mit den Engeln Michael und Gabriel zu ihr herniedersteigt und ihr zuerst ihren Fehltritt streng verweist, dann aber sich begütigen läßt. Mit deutlichem Hinblick auf die Zuschauer erklärt sie, sie wolle ihr helfen, damit es klar werde, daß ihre treuen Diener auf ihre Hilfe fest vertrauen können und nicht zu verzweifeln brauchen. Darauf leistet sie ihr in den Geburtswehen Beistand und läßt das Kind von den Engeln zu einem Klausner tragen. Der Bischof erscheint; die Hebamme, Dame Bienvenue, untersucht die Äbtissin — auf der Bühne! — und konstatiert ihre Unschuld. Als nun der Bischof die Verleumderinnen bestrafen will, da gesteht die Äbtissin reuig ihre Schuld und erzählt das Wunder. Zur Belohnung wird sie in ein ansehnlicheres Kloster berufen; das Kind wird beim Eremiten abgeholt, unter dem Vorantritte von zwei Klerikern, Ave Maria singend, verlassen Bischof, Mutter und Kind die Bühne.

Ein anderes Mirakelspiel stellt die Geschichte einer Nonne dar, die sich von ihrem Liebhaber, einem Ritter, aus dem Kloster entführen läßt; sie vermählt sich mit ihm und wird Mutter von zwei Kindern. Dreißig Jahre leben sie zusammen, da erscheint ihr Maria und redet ihr ins Gewissen. Ihre Reue und Zerknirschung teilt sie auch ihrem Gemahl mit. Sie verlassen sogleich das Haus; ein treuer Knappe nimmt sich der hilflosen Kinder an und führt sie zu ihrem Oheim. Die Nonne wird von ihrer Äbtissin wieder in Gnaden aufgenommen und auch der Ritter begibt sich in ein Kloster. In solchen Mirakelspielen tritt für uns an die Stelle des eigentlichen dramatischen Interesses die völlig verblüffende Wirkung der Handlung und ihrer sittlichen Voraussetzungen; im Mirakel von der Äbtissin ist der Eindruck ein halb komischer, an anderen Stellen, z. B. wenn die reuigen Eltern ihre Kinder im Stiche lassen, ist der Eindruck ein tief verletzender; doch konnte offenbar der Dichter vollkommen darüber beruhigt sein, daß durch diese Szene bei seinen Hörern nicht die leisesten Zweifel an der Verdienstlichkeit der frommen Flucht aufkamen.

Wir bleiben in dieser schwülen Atmosphäre, wenn wir uns zu den Mirakeln wenden, in denen Maria den frommen Asketen erscheint, die sich ihr in inbrünstiger Kontemplation hingegeben haben. In dem Mirakel vom Bischof (10) erscheint sie dreimal ihrem Diener und überreicht ihm beim drittenmal ein goldenes Gefäß, gefüllt mit Milch aus ihren Brüsten. Der Eremit Libanius (13) vergeht vor Sehnsucht nach einer Vision. Er ist bereit, sich vom Erzengel Gabriel das linke Auge ausstechen zu lassen, wenn die Jungfrau Maria ihm erscheinen will. Dann opfert er mit Wonne für eine zweite Vision auch das rechte Auge. Als er für eine dritte Vision bereit ist, seine Hand abhauen zu lassen, gibt ihm die Jungfrau sein Augenlicht wieder.

Doch gewinnt sie sich auch unter den Sündern durch ihre hilfreiche Fürbitte neue Anhänger. Der hartherzige Kaufmann Peter wird von drei Bettlern angesprochen, während ihm gerade der Bäcker Brot ins Haus bringt. Er verjagt sie mit harten Worten; da er gerade keinen Stein zur Hand hat, wirft er einem der Bettler ein Brot an den Kopf, das der arme Teufel sich dann auch schmecken läßt. Bald darauf erkrankt Peter und fühlt sich dem Tode nahe; er sieht schon, wie die Teufel beutegierig herbeilaufen, doch sieht er auch, wie vor Gottes Thron Maria zu seinen Gunsten bittet unter Berufung auf das Brot, das er dem Armen zugeworfen hätte, die einzige Wohltat in seinem Leben. Durch diese Vision wird er ein neuer Mensch; sein ganzes Vermögen widmet er wohltätigen Zwecken, ja er wallfahrtet ins Morgenland und läßt sich von seinem Diener als Sklaven verkaufen, damit die Kaufsumme gleichfalls für die Armen bestimmt werden könne. Im Sklavenstand gelingt es ihm, durch seine Heiligkeit auch seinen Herrn und dessen Tochter zum Christentum zu bekehren (36).

Viele unter diesen Mirakelspielen können jedoch nicht eigentlich als dramatisierte Marienlegenden bezeichnet werden. Sie sind zum Teil aus dem weltlichen Sagenschatze des Mittelalters herübergenommen und haben erst durch Einfügung einer Marienerscheinung den legendarischen Charakter erhalten. Dies gilt namentlich von einigen der im Mittelalter so beliebten Erzählungen, die von unschuldig verfolgten und verleumdeten Frauen berichten. Dahin gehört das Spiel von Berta, der Mutter Karls des Großen, verwandt mit dem deutschen Märchen vom Gänsemädchen, das Spiel von der verleumdeten Königin von Spanien, eine Variation der Geschichte, die auch Shakespeare im Cymbeline behandelt hat.

Hier ist die Marienerscheinung offenbar in das weltlich-romantische Drama nur eingefügt, um die Aufführung im Puy zu rechtfertigen. Ferner behandeln zwei Spiele das oft wiederkehrende Motiv von der Königstochter, die heimlich in die Welt hinauswandern muß, um vor den unnatürlichen Gelüsten des eigenen Vaters zu entfliehen. Eine von diesen Königstöchtern, Ysabel (37), verkleidet sich als Mann, kommt an den kaiserlichen Hof nach Konstantinopel, verrichtet im Kampfe gegen die Sarazenen Wunder der Tapferkeit und soll zu ihrem Schreck als Belohnung die Hand der Tochter des Kaisers erhalten. Ein göttlicher Befehl weist sie an, sich ruhig vermählen zu lassen. In der Hochzeitsnacht wird das wunderliche Paar auf Befehl des Kaisers von einem Mönch belauscht. Die Braut läßt sich von Ysabel bereden, das Geheimnis zu bewahren, aber der Mönch hinterbringt alles dem Kaiser. Dieser will die Wahrheit ergründen, indem er den vermeinten Schwiegersohn einladet, in seiner Gegenwart zu baden. Dies geschieht; Sankt Michael nimmt auf Gottes Geheiß die Gestalt eines weißen Hirsches an, kommt an die Badestelle und spricht Ysabel Mut zu. Durch göttliche Veranstaltung hält der Kaiser Ysabel für einen Mann. Nun soll der Mönch bestraft werden; Ysabel tritt jedoch mit einem offenen Geständnis dazwischen und der Kaiser ist sogleich bereit, seine Hand dem ehemaligen Schwiegersohn anzubieten. Da nun Ysabels königlicher Vater gleichfalls hinzukommt, ist auch ein Mann für die Kaisertochter gefunden und der Hochzeitszug setzt sich sogleich unter Vorantritt der Spielleute in Bewegung.

Auch die Geschichten von Chlodwigs Bekehrung zum Christentum und von der Bestrafung seiner rebellischen Söhne werden als Marienmirakel vorgeführt, ebenso die fabelhafte Erzählung von Robert dem Teufel. In derselben Weise sind mehrere Legenden behandelt: die vom Papst Silvester, der den Kaiser Konstantin vom Aussatz heilt und ihn sowie seine Mutter und zwei heidnische Kleriker bewegt, vom Götzen Mahomet abzufallen, die vom heiligen Arzt Pantaleon, von Barlaam und Josaphat und andere mehr. Ein Spiel von St. Ignatius ist zur Aufführung am Tage dieses Heiligen bestimmt.

Man wird mit Erstaunen bemerken, welche reiche Fülle von neuen Motiven, welche Buntheit und Mannigfaltigkeit des Inhalts dem geistlichen Schauspiel durch die Marienwunder zugeführt wurde. Das religiöse Element war in diesen Stoffen von der Art, daß es in der Hand eines wahrhaften Dichters in keiner Weise

die freie dramatische Entfaltung zu behindern brauchte. In die romantischen Dramen konnte es sich ungezwungen einfügen, in den bürgerlichen trat es mit den Szenen aus dem Alltagsleben in einen wirkungsvollen Gegensatz. Allerdings ist das alles nicht zu voller Wirkung ausgestaltet. In den meisten Fällen ist die Übertragung des Stoffes aus der erzählenden in die dramatische Form durchaus mechanisch. Der oder die Verfasser denken nicht daran, das Wesentliche durch eingehendere Darstellung herauszuheben. Im Nu steigen die bösen Gedanken auf und werden zur Tat, ebenso rasch tritt dann auch Bekehrung und Besserung ein. Über die inneren Konflikte geht man in diesen Stücken so rasch als möglich weg. Im Spiel von Amicus und Amelius erfährt Amelius, daß er seinen Freund und Lebensretter vom Aussatz heilen kann, wenn er den Kranken mit dem Blut seiner Kinder abwäscht. Während ein Epos, das dieselbe Sage behandelt, uns ein Gemälde vom Seelenkampfe des Amelius entwirft, entschließt er sich im Drama ohne weiteres, seine Söhne zu töten. Nur an wenigen Stellen verweilt der Dichter bei derartigen Situationen; bemerkenswert ist namentlich der Monolog im Spiele von der Kaiserin, wo der ehebrecherische Bruder uns darlegt, wie er vergeblich seine Gelüste bekämpft: sein Geist ist in den Netzen des Désir verstrickt, Souvenir verschwindet aus seinem Innern, Regard führt sein Herz zu der angebeteten Schönen.

Daß der Dichter mitunter in eine unnötige Weitschweifigkeit verfällt, hängt mit dem Versmaß zusammen.[1] Er bedient sich im allgemeinen des achtsilbigen Verses; am Schluß jeder Rede steht jedoch ein viersilbiger Vers, der mit dem achtsilbigen Anfangsvers der folgenden Rede reimt. Dies System ist durch alle Stücke mit Ausnahme des ersten durchgeführt. Für die Einstudierung der Stücke war das jedenfalls eine große Bequemlichkeit, die Stichwörter mußten sich sehr leicht dem Gedächtnis einprägen. Doch wird es dadurch oft dem Dichter schwer gemacht, ein Ende zu finden, auch wenn es sich um eine völlig gleichgültige und nebensächliche Angelegenheit handelt. Eine Szene aus dem Spiel vom König Thierry möge dies beweisen und zugleich auch einen Begriff vom Versmaß geben. Wirt und Wirtin verabschieden sich von dem Notar, den sie mit Anfertigung eines Testaments beauftragt haben:

1) Vgl. die kurze und treffende Charakteristik bei Gaston Paris, Litt. franç. § 168. Über Amicus und Amelius vgl. Julleville 2, 286.

Le Tabellion.
Un instrument vous en feray
Bon et bel, que vous porteray
Ja: souffist il?

L'Ostellière.
C'est bien dit, maistre Pierre, oil
Or soit, nous vous attenderons,
Et de vous congié prenderons
Pour maintenant.

Le Tabellion.
Alez, je vous enconvenant
A vous iray.

L'Ostellier.
Bien est, e je vous paieray
Si con direz tres volontiers
Si qu'il ny fauldra point de tiers
Entre nous estre.

L'Ostellière.
Nous avons donc fait. A Dieu, maistre!
Ralons men, sire.

L'Ostellier.
Aussi le vouloie je dire
Or sus, marchiez.

L'Ostellière.
Voulentiers, sire, ce sachiez
Legierement.

Doch sehen wir den Dichter auch öfters über einen längeren Zeitraum resolut hinwegspringen. Nachdem die Nonne sich vom Ritter hat entführen lassen, wird ihre Abwesenheit im Kloster entdeckt und die Äbtissin unteredet sich mit einer Schwester über die plötzliche Flucht. Dann sagt gleich der Ritter zu seiner Geliebten

Doulce amie, espousé avons
Et esté si lonc temps ensemble
Que deux enfans, si com me semble
Avez de moi qui sont ja grans.

Ansprechende Züge finden sich vor allem in der Darstellung der einfachsten menschlichen Gefühle: der Schmerz der Mutter an der Leiche ihres Kindes, der Gemahlin, die ihren Mann tot vor sich liegen sieht. Auch Typen aus dem kleinbürgerlichen Leben sind dem Verfasser gelungen: der Mann, der auf die Felder hinausgeht, der geschwätzige Gevatter, der der Frau Guibour er-

zählt, was für Gerüchte über sie in der Stadt umlaufen. Aber daneben finden sich manche Charakterzüge, bei denen es auf die Verschiedenheit der Weltanschauung zurückzuführen ist, wenn wir ihnen verwundert und kopfschüttelnd gegenüber stehn. Neben den Beispielen von der Nonne und der Äbtissin sei hier nur noch eines aus dem Spiel von St. Wilhelm in der Wüste erwähnt. Wilhelm von Aquitanien hat sich in die Wüste zurückgezogen, um Buße zu tun. Ein Ritter kommt zu ihm und bittet ihn flehentlich, wieder in sein Land zurückzukehren, das durch die Abwesenheit des Herrschers in einen trostlosen Zustand versetzt ist; die Armen und schwachen sind der Ausbeutung und den Gewalttaten ohne Rettung preisgegeben, die Habe der Witwen und Waisen, die Ehre der Jungfrauen ist vor Bösewichtern schutzlos. Als nun Wilhelm auf diese Schilderung hin einen Augenblick an die Rückkehr denkt, wird er von Gott zur Strafe mit Blindheit geschlagen.

Indes zeigt sich in diesen Stücken ein Gegensatz, der uns im Mittelalter, namentlich in der bürgerlichen Gesellschaft des späteren Mittelalters häufig genug entgegentritt: auf der einen Seite strenge Religiosität, auf der anderen scharfe satirische Beobachtung der Fehler und Schwächen der Geistlichkeit, eine Satire, die auch das Oberhaupt der Kirche nicht verschont. Hindeutungen auf die Habsucht der Kurie begegnen uns zu wiederholten Malen. Gleich im ersten Stück der Sammlung treten die trinkgeldsüchtigen Türhüter auf, die sich zwischen die Gläubigen und den Papst drängen. Das achte Spiel dreht sich um die Geldgier eines Papstes. Ein frommer Christ hat seinem Erben die Pflicht auferlegt, in St. Peter zwei Lampen mit kostbarem Balsam in Brand zu halten; der Erbe ist bereit die Verpflichtung durch Zahlung einer Geldsumme an den Papst abzulösen. Dieser verlangt zuerst dreihundert Silberstücke, gibt sich aber schließlich mit zweihundert zufrieden; freilich hat er dann wegen dieses Handels noch schwere Seelenqualen auszustehen. Im Spiel von der Königstochter von Ungarn ist der Papst mitsamt den Kardinälen sogar bereit, zu der Ehe des Vaters mit der Tochter seine Zustimmung zu erteilen. Das Thema von den galanten Abenteuern der Mönche wird freilich nur einmal (13) gelegentlich berührt.

Daß das komische Element in so geringem Maße hervortritt, ist wohl aus dem rasch vorwärts eilenden Gang der Handlung und der Abneigung gegen detailliertes Ausmalen zu erklären. Am ehesten zeigt sich noch das Komische in einzelnen Teufelsszenen.

Die armen Teufel sind ja ohnehin in den meisten dieser Stücke nicht ernsthaft zu nehmen, fast immer wird ihnen ihre Beute abgejagt. Natürlich können sie die Jungfrau Maria nicht leiden, sie nennen sie nicht bei ihrem rechten Namen, sondern Maroie oder ‚la rousse Marion'; als im Prozeß um eine Seele Maria vor dem Richterstuhl des Sohnes Recht behält (1), meinen sie, der Sohn habe Angst vor Prügeln. Mitunter benehmen sie sich auch ganz kulant; der Mutter, die ihnen vor der Geburt ihr Kind verschrieben hatte, verlängern sie zweimal den Ablieferungstermin. Den Einsiedler Wilhelm versucht auch Satan in der Gestalt von Wilhelms Vater zur Rückkehr in sein Land zu bewegen; als Wilhelm unerschütterlich bleibt, nimmt Satan seine wahre Gestalt an und prügelt ihn durch. In dem Spiele von der Geburt und Kindheit Jesu, dem einzigen, das auf biblischer Grundlage beruht, sind die Doktoren im Tempel mit komischen Zügen ausgestattet; sie wollen sich um den Burschen, der sie so beschämt hat, nicht weiter kümmern und ihren Ärger vertrinken.

Was die Anlage der Stücke betrifft, so kehren gewisse Eigentümlichkeiten regelmäßig wieder. In den meisten Stücken kommt eine Predigt vor, entweder zur Eröffnung oder auch in den Lauf der Handlung verflochten, mit der sie jedoch gewöhnlich nicht in notwendigem Zusammenhang steht; sie ist zugleich auch an die Zuhörer gerichtet. Nur einmal, in Barlaam und Josaphat, dient die Predigt zur Bekehrung der Heiden, die im Stück auftreten. Daß die Erscheinuug der Jungfrau Maria oft nur äußerlich eingefügt ist, sahen wir bereits. Im Spiel von Sankt Valentin hat sie bloß im Auftrag ihres Sohns dem Heiligen den Befehl zu übermitteln, daß er sich zu einem kranken Knaben nach Rom begeben solle. Wenn ein Stück beendigt ist, dann verlassen die Darsteller in feierlichem Zuge die Bühne; oft wird dies in den letzten Worten ausdrücklich hervorgehoben, etwa in der Art, daß eine Person des Stückes die übrigen auffordert sich zu einem Dankgottesdienst in die Kirche zu begeben. Manchmal werden auch Spielleute herbeigerufen, um den Zug zu eröffnen: Icy jouent les menesterez et s'en va le jeu. Bei Aufführungen in der Kirche oder im Freien war ein solcher Abschluß nicht nötig; die Schlußprozession in den Marienmirakeln ist wohl dadurch zu erklären, daß diese Stücke in einem Saale dargestellt wurden, in welchem die Festversammlung auch nach dem Spiele noch vereinigt blieb. Ein Vorhang wurde damals noch nicht angewendet. Im übrigen ist die Anordnung des Schauplatzes, wie dies auch

schon bei Jean Bodel der Fall war, dem kirchlichen Drama entlehnt. Der Umfang schwankt zwischen 761 Versen (Maria erscheint einem Bischof) und 3502 Versen (die Königstochter Ysabel), das längste Stück ist mithin um die Hälfte größer als die meisten französischen Tragödien des klassischen Stils. Die Personenzahl schwankt zwischen 10 und 47. Die Darsteller waren vermutlich Mitglieder des Puy, der Dichter wird wohl dem weltlichen Stand angehört haben, ebenso wie Jean Bodel oder Rutebeuf, der als verheirateter Clerk nur äußerlich mit dem geistlichen Stand zusammenhing.

Außer den Stücken dieser großen Sammlung gibt es noch zwei Marienmirakel, die im wesentlichen in demselben Stil gehalten sind, aber nicht in ihrer ursprünglichen Form, sondern in Drucken des 16. Jahrhunderts vorliegen. Eines darunter behandelt eine Geschichte, die in unserer Zeit durch die liebenswürdige Darstellung in Gottfried Kellers sieben Legenden wieder erneuert worden ist: Ein Ritter, der sein Gut verpraßt hat, läßt sich vom Teufel aus der Not helfen und verspricht ihm dafür seine Frau nach sieben Jahren. Als der Termin abgelaufen ist, nimmt Maria die Gestalt der Frau an und zwingt den Teufel die Vertragsurkunde wiederzugeben.

Von anderen Mirakel-Aufführungen wissen wir bloß durch Nachrichten in Chroniken oder Urkunden. 1290 und 1302 wurde von Bürgern der Stadt Cahors auf dem Kirchhof von St. Martialis in Limoges ein Spiel von den Wundern dieses Heiligen aufgeführt;[1] es sind das die ersten bestimmt datierbaren Aufführungen auf französischem Boden. Um das Jahr 1384 spielten die Bürger von Aunai ein Theophilusmirakel, vielleicht auf Grund der Bearbeitung des Rutebeuf. Die Aufführung eines Spiels von St. Katharina in Lille 1351 scheint schon in Formen vor sich gegangen zu sein, wie sie für die folgende Epoche charakteristisch sind.

* * *

Auch auf dem provenzalischen Sprachgebiet können wir verfolgen, wie in diesem Zeitraum die Volkssprache an die Stelle der lateinischen trat; nach den spärlichen Denkmälern zu schließen, scheint es jedoch, als ob hier keine so selbständigen und mannigfaltigen Neubildungen hervorgetreten seien wie im nördlichen

1) Vgl. Thomas, Romania 13, 412.

Frankreich. Von den provenzalischen Dreikönigsspielen, welche die Gräfin Garsenda von Sabran c. 1200 auf ihrem Schloß zu Aix veranstaltet haben soll,[1] ist uns nichts Näheres bekannt. Von einem provenzalischen Drama des 13. Jahrhunderts, das gleichfalls dem Weihnachtszyklus angehört haben muß, ist bloß ein Bruchstück erhalten, das zu der Rolle des alten Morena, eines Ratgebers des Königs Herodes gehört;[2] Morena macht den Vorschlag, alle Kinder unter drei Jahren umbringen zu lassen. In die Zeit um 1300 wird ein provenzalisches Weihnachtsspiel[3] gesetzt, das in 664 Versen die Hochzeit Marias und die Geburt Jesu vorführt. Ein ziemlich dürftiges Machwerk; die Verlobungsszene sucht der Verfasser dadurch zu beleben, daß er einer Person seines Dramas, dem Neidischen ein paar schale Späße über den alten abgelebten Joseph in den Mund legt; mit der Geburt verbindet er die Wundergeschichte von Anastasia, dem Mädchen ohne Hände, das durch die Berührung des Jesuskindes geheilt wurde. Übrigens läßt sich nachweisen, daß in diesem Drama eine nordfranzösische Spielmannserzählung von der Geburt Jesu benutzt ist.

Von einem Spiel, das in Toulon 1333 um die Weihnachtszeit aufgeführt wurde, wissen wir aus einem Personenverzeichnis mit den beigeschriebenen Namen der Darsteller. Danach muß das Stück die Geschichte Marias von der Kindheit bis zur Vermählung, sodann die Geburt mit den apokryphen Geschichten von Anastasia und den zwei Hebammen und endlich die Anbetung der drei Könige und den bethlehemitischen Kindermord enthalten haben.[4]

Aus dem Osterzyklus hat sich ein so umfassendes Drama erhalten, wie es bis jetzt in der nordfranzösischen Literatur dieses Zeitraums nicht nachgewiesen ist. Es beginnt mit der Heilung des Blinden und führt hierauf die Ereignisse der heiligen Woche vor: Vertreibung der Wechsler, Einzug in Jerusalem (in dieser Reihenfolge), dann die Passion, die Höllenfahrt, die drei Frauen am Grabe, Jesus als Gärtner und in Emaus und

1) Hartmann S. 87, nach einer als Manuskript gedruckten Abhandlung Balaguers.

2) Vgl. G. Paris, Romania 4, 153.

3) In zwei Handschriften erhalten; vgl. P. Meyer, Romania 14, 496 ff.; 16, 71 f.

4) Revue des sociétés savantes VIII, 259. Maria wurde als Kind von einem kleinen Mädchen, als Jungfrau von einem jungen Manne dargestellt.

der ungläubige Thomas. Dies Spiel ist in zwei Fassungen aus dem 14. Jahrhundert erhalten, in einer ungedruckten provenzalischen und einer katalanischen, von der ein Bruchstück auf der Insel Majorca aufgefunden wurde.[1] Der katalanische Text gilt für den ursprünglicheren. Das Stück repräsentiert etwa dieselbe Entwicklungsstufe wie das St. Galler Passionsspiel. Freilich ist es nicht so summarisch, andererseits ist es aber noch nicht so angeschwollen wie die späteren Spiele dieser Art: etwa 2500 Verse. Es besteht fast ganz aus paarweise gereimten Kurzzeilen, unter den mitgeteilten Proben befindet sich nur eine lateinische Gesangsstelle. Der Stil wird als ernsthaft, aber nicht als besonders ausdrucksvoll bezeichnet. Das komische Element fehlt gänzlich, die Marterszenen sind kurz gehalten und von legendarischen Erzählungen scheint bloß die wunderliche Vorgeschichte des Judas Ischarioth hereingezogen zu sein, die in einem Monolog des Verräters erzählt wird. Das Klagelied der Marien erinnert, wie bereits Sepet bemerkt hat, an den Text des Mysteriums von Tours.[2]

Ferner haben wir aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts das vereinzelte Beispiel eines provenzalischen Legendendramas. Die Heldin ist die heilige Agnes, die siegreich allen Versuchungen widersteht, in die sie, die Gottesbraut, zuerst durch einen verliebten Jüngling, sodann durch dessen Vater, einen heidnischen Präfekten geführt wird. Auch dies Drama ist rein provenzalisch, nur die Bühnenanweisungen sind lateinisch; doch wird die Handlung unterbrochen durch zahlreiche Gesänge, die größtenteils auf die Melodien von weltlichen Liedern gedichtet sind. Die Reimbrechung wird hier nicht angewendet. Das Stück ist am Anfang unvollständig; die ersten Worte spricht der Jüngling, der vor Liebe krank darniederliegt. Sein Vater will die standhafte Jungfrau bestrafen, indem er sie in ein öffentliches Haus des Lasters führen läßt und den Wüstlingen preisgibt. Der Ausrufer erscheint zu Pferde und ruft alles Gesindel herbei. Doch wird die Heilige

---

1) Über die provenzalische (oder gascognische) Version (Manuscrit Didot) vgl. Sepet in der Zeitung Union 28, V, 1880 (wiederholt Origines S. 255 ff.) und die Diss. v. Streblow, Greifswald 1905 S. 31 ff.; ein Abdruck des katalanischen Fragments bei Milá y Fontanals, Obras 6, 315 ff.

2) Ay senher Dieus, ver payre glorios,
Que rezemist del tien sanc presios
Puis que tu fust mort en la Crotz per nos
Ay! Dieus! ta grans son mas dolors!

wunderbar geschützt; sie bekehrt die Inwohnerinnen des Hauses, die sich dann auf die Mitte des Schauplatzes (campus) begeben und einen Lobgesang anstimmen, ebenso bekehrt sie die rohen Soldaten, die ins Haus eindringen. Der Jüngling, der ihr Gewalt antun will, wird vom Teufel in die Hölle geschleift. Die Handlung spielt wie in den meisten Legendendramen zugleich auf Erden, im Himmel und in der Hölle; auf das Gebet der Heiligen schickt Gott den Engel Raphael in die Hölle, der die Seele des Jünglings aus einem siedenden Kessel herausholt und mit dem Körper wieder vereinigt. In diesem ersten Teile kommt die merkwürdige legendarische Erzählung nicht übel zur Geltung; die Art, wie der Dichter die Legende in Handlung überträgt, ist, wenn man von dem geringeren Umfange absieht, im wesentlichen dieselbe, wie im späteren Mittelalter.

* * *

Noch weniger als in Deutschland und Frankreich sind wir in England imstande, uns die Entwicklung des geistlichen Dramas in den ersten Zeiten nach der Loslösung von den ursprünglichen liturgischen Formen klar vorzustellen. Daß sich auch hier neben den dramatischen Liturgien Spuren des Klosterdramas finden, haben wir bereits gesehen. Im 12. Jahrhundert, also in der Epoche, in welcher anderwärts sich der Übergang zum Nationaldrama zu vollziehen begann, herrschten in der englischen Literatur völlig eigenartige Verhältnisse. Das angelsächsische Volkstum war zu Boden geworfen, die französisch redenden Eroberer hatten im kirchlichen und im Staatsleben wie in der Literatur die Führung übernommen. Und so war es wohl auch die französische Sprache, die auf englischem Boden zuerst der lateinischen ihre Alleinherrschaft im Drama streitig machte. Sind doch die ältesten französischen Dramen, Adam und die Auferstehung nach der gewöhnlichen Annahme hier entstanden. Daß die geistliche Dramendichtung weit verbreiteter gewesen sein muß, als wir jetzt übersehen können, ergibt sich aus einer oft erwähnten Stelle im Leben Thomas Beckets von William Fitz-Stephen (c. 1180). Der Verfasser zitiert den pseudo-virgilischen Vers, in welchem von den ‚spectacula' in der Stadt Rom die Rede ist und bemerkt im Anschluß daran, London habe anstatt der spectacula theatralia, anstatt der szenischen Spiele andere, heiligere Spiele: Darstellungen der Mirakel, welche die heiligen Bekenner vollbrachten,

oder der Leiden, in denen sich die Standhaftigkeit der Märtyrer glänzend offenbarte.[1] Vermutlich handelt es sich hier um Aufführungen in anglo-normannischer Sprache, und es scheint, daß wie auf französischem, so auf englischem Boden in der Epoche nach dem Eindringen der Volkssprache die Stoffe aus der Heiligenlegende vor denen aus der biblischen Geschichte bevorzugt wurden. Unter den Mirakeln können wohl auch solche gemeint sein, die die Heiligen nach ihrem Tode vollbrachten; dramatisierte Martyrien, wie sie in späterer Zeit so häufig vorkommen, werden hier zum erstenmal erwähnt. Jedenfalls ist von diesen Spielen nichts auf uns gekommen; wir sahen bereits, daß die einzigen erhaltenen normannischen Dramen aus dieser Zeit dem Weihnachts- und Osterzyklus angehören.

Das nämliche gilt für das 13. Jahrhundert, für die Zeit, in welcher das einheimische angelsächsische Element in der Literatur wieder die Oberhand gewann.[2] Etwa um die Mitte dieses Jahrhunderts entstand die ‚Verheerung der Hölle'[3] (Harrowing of Hell), eine bloß 244 Verse umfassende dialogisierte Darstellung von Christi Höllenfahrt, die man gewöhnlich als das älteste Drama in englischer Sprache betrachtet. Die bekannte Szene aus dem Osterzyklus, wie Christus die Erzväter aus der Hölle befreit und den Teufel fesselt, erscheint hier verbunden mit einer juristischen Streitszene, die sich in mannigfaltigen Variationen durch die mittelalterliche Literatur hindurchzieht: Satan sucht nachzuweisen, daß Christus nicht berechtigt sei, die Seelen dem Höllenreiche abwendig zu machen, die ihm von Rechtswegen gehören. Dieser Streit, mit welchem sich bereits Hugo von S. Viktor († 1141) in

1) Fitz-Stephen ed. Giles, Thomae Cantuariensis vita etc. Oxonii 1845 1, 178; das Wesentliche auch bei Chambers 2, 379. Zur Geschichte des pseudo-virgilischen Verses vgl. Comparetti S. 130 f.

2) Bei einem Auferstehungsspiel in Beverley nicht lange vor 1220, über das sich ein merkwürdiger Bericht erhalten hat, dürfen wir wohl voraussetzen, daß die Aufführung in der einheimischen Sprache stattfand. Jedenfalls war das Spiel schon von dem liturgischen Zusammenhang losgelöst, es wurde zur Sommerszeit durch ‚larvati' auf dem St. Johanneskirchhof aufgeführt und die zahlreichen Zuschauer beiderlei Geschlechts waren nicht nur devotionis causa, sondern auch delectationis causa herbeigeströmt. Ein Knabe, der auf die Triforiengalerie der Kirche hinaufgestiegen war, um von dort aus durch das Fenster besser sehen und hören zu können, stürzte in die Kirche hinab und wurde durch ein Wunder gerettet. Vgl. Acta Sanctorum Mai 2, 187 f. und Chambers 2, 339.

3) Vgl. die neueste Ausgabe mit ausführlicher Einleitung von Hulme (Early Engl. Text Society, Extra Series C. 1908).

seinen Erläuterungen zu den Psalmen beschäftigt, gab in späterer Zeit mehreren juristischen Schriftstellern einen willkommenen Anlaß, ihre Gelehrsamkeit und ihren Scharfsinn zu zeigen; gewöhnlich wird der Schauplatz in den Himmel nach vollbrachtem Erlösungswerk verlegt. In Verbindung mit der Höllenfahrt erscheint der Rechtsstreit auch noch in einem unvollständig erhaltenen italienischen Gedichte, gleichfalls in dialogischer Form, aber in der handschriftlichen Überlieferung um ein Jahrhundert später.[1] In beiden Gedichten bietet Satan dem siegreichen Erlöser einen Vergleich an, der aber nicht angenommen wird. Bei dem italienischen Dichter ist in dem eigentlichen Rechtsstreit das Hauptargument Satans, daß er für sein Eigentumsrecht auf die menschlichen Seelen die Verjährung geltend machen könne,[2] worauf dann Christus erwidert, die Verjährung sei durch die wiederholten Erscheinungen der Propheten unterbrochen; im englischen Gedicht dreht sich der Streit um das angebliche Recht, das Satan durch den Apfelbiß erworben habe. Beide Motive sind natürlich nicht von den Dichtern selber erfunden. Ob die englische und die italienische Dichtung etwa auf eine gemeinsame Quelle zurückgehen, läßt sich bei dem gegenwärtigen Stande der Forschung nicht feststellen.

Zu Anfang des englischen Gedichts steht ein lehrhafter Prolog, sodann erscheint Christus an der Höllenpforte und es entspinnt sich zwischen ihm und Satan die Disputation über die Rechtsfrage; Christus bleibt Sieger. Vergebens droht Satan, er wolle von einem Menschen zum andern gehen, um sich für die geraubten Seelen Ersatz zu schaffen; er wird in der Hölle festgebunden, so daß in Zukunft nur die kleinen Teufel zu den Menschen heraufkommen können.[3] Der Höllenpförtner flieht; Adam und Eva, Abraham, David, Johannes der Täufer, Moses begrüßen den Erlöser. Zum Schluß ergreift wieder der Verfasser das Wort und fleht den Heiland an, daß er uns nicht der Hölle verfallen lasse.

Diese ganze Handlung entwickelt sich vor uns sehr kurz und rasch und ohne eigentliches dramatisches Leben; jeder sagt sein Sprüchlein auf, nirgends greift der Reim aus einer Rede in die andere hinüber. Anweisungen für die szenische Dar-

1) Mit lehrreichen Anmerkungen herausg. v. Roediger, Contrasti antichi, Firenze 1887, S. 60 ff.

2) Ebenso bei Hugo v. S. Viktor a. a. O. cap. XII (zu Ps. 15).

3) S. o. S. 111.

stellung fehlen gänzlich; der Zusammenhang mit dem liturgischen Texte, der anderwärts in der Höllenfahrtsszene deutlich hervortritt, ist hier nirgends erkennbar. Es erscheint mir sehr zweifelhaft, ob die allgemein herrschende Ansicht berechtigt ist, daß wir es hier mit einem Drama zu tun haben.[1] In der ältesten Handschrift beginnt der Prolog: ‚Ich will Euch berichten, wie Christus die Hölle beraubte', in der zweitältesten ‚Hört mir alle zu, ich will Euch einen Streit von Christus und Satan erzählen'; außerdem leitet in dieser Handschrift der Prologsprecher zu den folgenden Worten Christi über, indem er sagt: ‚Als Christus zur Hölle kam, sprach er, wie ich Euch berichten will.' Ebenso schließt der Prolog in der jüngsten Handschrift. Die Spielanweisungen vermißt man durchaus nicht; der Zusammenhang ist auch ohne sie vollkommen klar, die Zwischenbemerkungen, die in der ältesten Handschrift den Dialog unterbrechen, sind gewiß nicht als Spielanweisungen aufzufassen, mehrmals sind sie mit dem eigentlichen Dialog durch den Reim verbunden.[2] Die beigeschriebenen Personennamen sind überflüssig. Es ergibt sich überall aus dem Zusammenhang, wer das Wort hat, die Erzväter stellen sich selber vor. Alles spricht dafür, daß das Stück bestimmt war, von einem einzelnen Sprecher mit Stimmenwechsel vorgetragen zu werden, eine Kunst, die nicht nur in lateinischer Sprache, sondern, wie wir sehen werden, auch in den Volkssprachen geübt wurde, allerdings mehr im Kreise der weltlichen, als in dem der geistlichen Literatur. Die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen, daß der Verfasser eine bereits vorhandene Szene für seine Zwecke verwertet hat;[3] in der vorliegenden Gestalt ist jedoch die ‚Verheerung der Hölle' unter keinen Umständen als ein Werk zu betrachten, das zur Aufführung durch mehrere Personen bestimmt war.

---

1) Schon Wright (Chester Plays I, S. XIV) hat seine Zweifel an dem dramatischen Charakter des Gedichts ausgesprochen; er fand wohl deshalb keinen Beifall, weil er in demselben Zusammenhange das unzweifelhaft dramatische Gedicht ‚de Clerico et puella' gleichfalls für undramatisch erklärte.

2) z. B. V. 71: thenne spak ihesu the king:
Stille be thu lording etc.
Allein betrachtet würde das kein Argument sein; s. o. S. 133, Keller Nachl. S. 225.

3) Dafür könnte vielleicht noch angeführt werden, daß einige Zeilen in dem Kollektiv-Mysterium von Coventry wiederkehren (vgl. die Ausg. des Harrowing' v. Mall, Breslau 1871, S. 51 f.). Über den ‚Cortois d'Arras', ein Gedicht, in welchem ein Stoff aus der geistlichen Literatur in ähnlicher Weise behandelt wird, s. u. Buch VI.

‚Etwa ein Menschenalter später', soll nach ten Brink (II, 253) ein Spiel von Jakob und Esau gedichtet sein, das uns jetzt bloß noch als ein Bestandteil der Towneley Mysteries aus dem 15. Jahrhundert erhalten ist und das hier in der Tat durch die kurze, sprunghafte Art der Darstellung und durch die einfache Versbehandlung (paarweis gereimte Kurzzeilen) von seiner Umgebung absticht. Wenn diese Datierung richtig ist, so hätten wir hier das einzige englische Drama, das noch ins 13. Jahrhundert zurückreicht; der Inhalt scheint auf einen Zusammenhang mit den Prophetenspielen hinzudeuten.

Wichtiger ist jedoch ein anderes Denkmal, welches zwar in seiner vorliegenden Gestalt in den Anfang des 15. Jahrhunderts, in die Zeit der reichsten Entfaltung des englischen geistlichen Dramas gehört, aber uns doch als ein Zeugnis dafür dienen kann, daß durch die Einführung der Volkssprache in England ähnliche Übergangsformen wie auf dem Kontinent hervorgebracht wurden. Es ist dies eine Handschrift in einem nordenglischen Dialekt, enthaltend die ausgeschriebenen Rollen eines Darstellers, der in einer Weihnachtsszene einen Hirten, in einer Ostermorgenszene eine der drei Marien, und in einer Emausszene einen Jünger darzustellen hatte.[1] Wie in dem Osterspiel von Trier (s. o. S. 104), so steht auch hier vor den volkssprachlichen Textworten, die zur Deklamation bestimmt waren, der entsprechende lateinische Text, der gesangsweise vorgetragen wurde und mit Noten versehen ist. Was die Form des volkssprachlichen Textes betrifft, so herrscht hier nicht die paarweis gereimte Kurzzeile, wie in den früher besprochenen festländischen und englischen Dramen, sondern eine strophische Form (abababab), und wir werden noch sehen, wie die Neigung zu strophischen Formen noch lange Zeit ein charakteristisches Merkmal des englischen Dramas blieb.[2]

---

1) Zuletzt herausg. v. Waterhouse S. 1 ff.

2) Hier ein Beispiel der Strophenform im volkssprachlichen Text:

Cleophas: But if we fle, þai wil vs fang,
And ful felly þai wil vs slay;
Agayn to Emause wil we gang
And fonde to get þe gainest way,
And make in mynd euer vs amang
Of oure gode maister as we may,
How he was put to paynes strang;
On þat he tristed con him betray.

Mehrere Anzeichen sprechen dafür, daß in diesem Zeitraum neben dem biblischen Drama auch die Gattung des Mirakelspiels weiter fortblühte.[1] Und zwar ohne Zweifel in englischer Sprache und mit einer entschiedenen Hinneigung zur Verweltlichung, wie sie ja bei diesen Stoffen nahe liegen mußte. Ein merkwürdiges Zeugnis bietet uns der Manuel des péchés von Wilham de Wadington, der vermutlich gegen Ende des 13. Jahrhunderts entstand und schon 1303 aus dem unbeholfenen Anglonormannisch des Verfassers ins Englische übertragen wurde. Wilham kommt bei Besprechung des Lasters der Faulheit auch auf die unnützen Zerstreuungen zu reden, und nachdem er die Turniere behandelt hat, spricht er von einer andern Torheit, die die närrischen Kleriker ausgedacht hätten und die man Mirakel zu nennen pflege. Gegen das liturgische Drama hat Wilham nichts einzuwenden; ganz im Sinne der glossa ordinaria billigt er es ausdrücklich, daß man beim Gottesdienste in würdiger Weise um die Andacht zu fördern (chastement, pur plus aver devociun), die Grablegung und die Auferstehung darstelle.[2] Aber die Darstellungen auf Straßen und Kirchhöfen, wo die Kleriker sich mit Masken ausstaffierten und Pferde und Rüstungen zusammenborgten, hält er für Sünde und Sacrilegium, er verdammt die Darsteller wie die Zuschauer. Im übrigen müssen wir, wenn in den Quellen von Mirakelspielen die Rede ist, uns stets daran erinnern, daß im mittelalterlichen Sprachgebrauch die dramatischen Gattungsbegriffe nicht streng auseinandergehalten werden.[3]

Indessen hat sich noch eine ausgeschriebene Rolle aus einem englischen Drama in den Schriftzügen des 14. Jahrhunderts erhalten, die zu einem Mirakelspiel von ähnlicher Art wie die Mirakel in der großen französischen Sammlung zu gehören scheint.[4] Wie sich noch deutlich erkennen läßt, muß der Her-

1) Matthäus Paris c. 1240 sagt, bei der Aufführung in Dunstaple (s. o. S. 95) habe es sich um eins der Spiele gehandelt ‚quos miracula vulgariter appellamus'.

2) S. o. S. 94 f.; vgl. Histoire littéraire de la France 28, 188 ff. Die englische Übersetzung des Robert Mannyng (die betr. Stelle öfters abgedruckt u. a. bei Marriott S XXIII) erwähnt außerdem auch noch das Weihnachtsspiel als erlaubte dramatische Feier.

3) So ist in den Statuten der Kathedrale von Lichfield c. 1190 von der repraesentatio miraculorum in nocte Paschae die Rede; vgl. Chambers 2, 377; auch im Erlaß des Bischofs Grosseteste von Lincoln 1244 (ebd. S. 150) ist wohl das Wort in diesem weitern Sinne zu verstehen.

4) Entdeckt und mit Erläuterungen herausg. v. Heuser i. d. Anglia 30, 180 ff.

zog Moraud, um dessen Rolle es sich handelt, in einem Drama aufgetreten sein, das einen weitverbreiteten Stoff der mittelalterlichen Erzählungsliteratur vorführte: ein Mädchen, das im Incest mit seinem Vater lebt und, um das Verbrechen geheim zu halten, ihr Kind und ihre Mutter ermordet; dann als der Vater von Reuegedanken befallen wird, ermordet sie auch ihn, doch bald darauf verfällt sie in eine tiefe Zerknirschung und stirbt als reuige Sünderin. Es läßt sich zwar nicht beweisen, aber mit einem hohen Grad von Wahrscheinlichkeit vermuten, daß in die dramatische Bearbeitung dieser Geschichte eine Marienerscheinung eingeflochten wurde, ebenso wie in den französischen Mirakeln, die ja mit Vorliebe solche Fälle von leichter Verzeihung eines ungeheuren Frevels zur Darstellung bringen. Aus den ersten Worten des Herzogs geht hervor, daß das Drama gegen Bezahlung in einem abgesperrten Raume (fold) vorgeführt wurde; wer die Darsteller waren, ob sie vielleicht, wie in Frankreich, einer Brüderschaft angehörten, ist nicht ersichtlich. Die Neigung zu mannigfaltigen und komplizierten Strophenformen tritt hier noch deutlicher hervor als in dem früher erwähnten kirchlichen Drama.

Im Lauf des 14. Jahrhunderts entwickelt sich in England eine neue dramatische Gattung, von der noch späterhin die Rede sein wird. Von ein paar kleineren Dramen, die aus dieser Zeit erhalten sind, erscheint es zweifelhaft, ob wir sie nicht als Bruchstücke aus größeren Spielen zu betrachten haben. Das Spiel vom Alten Testament, das die Chorsänger der St. Paulskathedrale zu Weihnachten 1378 darstellten, war vermutlich eine weitere Ausführung des alten Prophetenspiels, in der Art, wie sie uns in Regensburg und in Riga schon begegnet sind.[1]

1) Über ein englisches Josephsdrama aus dieser Zeit s. o. S. 69.

Viertes Buch.

Die geistlichen Spiele des ausgehenden Mittelalters.

In der Zeit des ausgehenden Mittelalters, aus welcher uns im Gegensatz zum 13. und 14. Jahrhundert eine reiche Fülle von Texten und Aufführungsberichten vorliegt, sehen wir das geistliche Drama in Frankreich, Deutschland und England in eine neue Phase eintreten. Es ist dies im Städtewesen aller drei Länder die Zeit eines mächtigen Aufschwungs und gehobenen Selbstbewußtseins, das in stolzen Kirchen- und Rathausbauten, wie in prunkvollen öffentlichen Festlichkeiten zum Ausdruck kam. Die geistlichen Spiele, die schon längst nicht mehr auf das Innere der Kirchen beschränkt waren, erhielten in den öffentlichen Plätzen einen glänzenden Hintergrund; sie möglichst reich und mannigfaltig zu gestalten, wurde eine Ehrensache für Behörden und Bürgerschaft. Die Zahl der auftretenden Personen und Zuschauer wurde immer größer, die Texte immer ausgedehnter, gewöhnlich reichte ein Tag zur Darstellung nicht mehr aus. Die großen Aufführungen auf den Marktplätzen gehören mit zu dem glänzenden, farbenreichen Bilde, das uns vor Augen schwebt, wenn wir an das Städtewesen des späteren Mittelalters denken.

Man pflegt die großen Dramen des ausgehenden Mittelalters in Frankreich als Mysterien (Mystères) zu bezeichnen. Der früheste Beleg für den Gebrauch des Worts in dieser Bedeutung findet sich in den Statuten der Confrérie de la Charité in Rouen 1374, wo davon die Rede ist, daß die Confrérie jedes Jahr ‚aucun vrai mistère ou miracle' aufführen solle.[1] Sodann

1) Nach Le Verdier, Documents relatifs à la Confrérie de la Passion de Rouen 1891, zitiert bei Roy III 11.

findet sich das Wort in dem später zu erwähnenden Privileg König Karls VI. von 1402, wo indes ‚Misterre' geschrieben wird; allgemeine Verbreitung fand der Ausdruck erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. In seiner Anwendung bei den Zeitgenossen erscheint es nicht als ein scharf abgegrenzter Begriff, sowenig wie Moralité, Farce, Sotie und andere Kunstwörter der mittelalterlichen Bühnensprache. In Deutschland behalf man sich auch weiterhin mit dem alten Ausdruck ‚spil' (ludus), in Frankfurt wird 1467 zum erstenmal für ein Passionsspiel der klassische Ausdruck tragoedia passionis angewendet.[1] Ebenso hat man in England an der Bezeichnung ‚play' festgehalten; doch haben dort in neuerer Zeit die Literarhistoriker das Wort Mysterien (Mysteries) aus Frankreich entlehnt.[2] Und in der Tat bietet es sich uns bequem dar, um die großen geistlichen Spiele, wie sie sich in den drei Ländern in der letzten Zeit des Mittelalters entwickelt haben, mit einem zusammenfassenden Worte zu bezeichnen. Es stammt vermutlich nicht von Mysterium, Geheimnis, sondern von Ministerium, vorschriftsmäßig durchgeführte Handlung (vgl. das spanische ‚Auto') und ist aus dem kirchlichen Latein entlehnt, wenn wir auch vor dem 15. Jahrhundert kein Beispiel dafür haben, daß es für die liturgischen Szenen in der Kirche gebraucht wurde. Man würde es also besser mit i anstatt mit y schreiben. Zur Einbürgerung der gangbaren Schreibart hat der Umstand mitgewirkt, daß man bei dem Worte frühzeitig an die Geheimnisse des christlichen Glaubens, Menschwerdung und Erlösung dachte, die ja einen Hauptgegenstand dieser Spiele bildeten.[3]

Wir können nicht mehr im einzelnen verfolgen, wie sich die kirchlichen Spiele aus den einfacheren und kürzeren Fassungen zu den gewaltigen Monstrevorstellungen entwickelten.

---

1) Froning S. 540. Über das Wort ‚comedie' s. o. S. 8.

2) Nach Pollard S. 20 zuerst Dodsley in der Vorrede zu seinen Old Plays (1744).

3) Vgl. Julleville I, 188 ff. u. II, 35. Im Prolog der Passion von Arras heißt es:

Par no jeu arez cognoissance
De sa glorieuse naissance
Et de maint autre beau mistere
Dépendant de ceste matere.

Ähnlich wird der Ausdruck mitunter in Italien angewendet, vgl. d'Ancona I, 374; in einem andern Sinne Misterio della Passione ebd. 280. G. Paris (Journal des Savants 1892 S. 673) hält an der Ableitung von ‚Mysterium' fest.

Das erste Beispiel einer mehrtägigen Aufführung ist das Pfingstspiel von Cividale 1298, das indes, wie wir noch sehen werden, völlig vereinzelt dasteht. In Deutschland bietet uns den ersten Anhaltspunkt die Dirigierrolle zum Frankfurter Passionsspiel (zwischen 1350 und 1380), in welcher bemerkt ist, es empfehle sich, das Spiel auf zwei Tage zu verteilen, um das Volk nicht zu sehr zu ermüden. Was England betrifft, so finden wir in der Stadt York seit 1378 Einträge in den städtischen Rechnungsbüchern, welche beweisen, daß eine Fronleichnamsaufführung, wie sie die Zünfte dort alljährlich veranstalteten, eine große und wichtige Angelegenheit war, welche die Behörden und ihre Organe in Atem hielt, und es ist nicht zu bezweifeln, daß schon damals in York und anderen englischen Städten Fronleichnamsaufführungen veranstaltet wurden, die im wesentlichen denselben Charakter trugen, wie er uns in den erhaltenen Texten aus dem 15. Jahrhundert entgegentritt.[1] Die erste mehrtägige Aufführung, von welcher die theatergeschichtlichen Werke berichten, wurde in London am 29. August 1384 von den Klerikern auf dem Platze Skinners' Well veranstaltet. Dieser ‚ludus valde sumptuosus' dauerte fünf Tage; bei Gelegenheit einer viertägigen Aufführung auf demselben Platz am 18. Juli 1391 erfahren wir, daß die Kleriker ‚tum vetus quam novum testamentum oculariter ludendo monstrabant'. Ebendort wurde 1403 in Gegenwart des Königs und seines ganzen Hofstaats ein großes Spiel aufgeführt, das die Ereignisse von der Erschaffung der Welt bis zum jüngsten Gericht umfaßte, und zwei Jahre später hören wir von einem ‚gret pley', dessen Aufführung volle sieben Tage dauerte.[2] In Frankreich gehen die Spuren nicht ganz so weit zurück. Die Nachrichten über ein Spiel von St. Katharina in Lille 1351 klingen freilich so, als ob es sich hier um ein großes dramatisches Volksfest in der Weise des ausgehenden Mittelalters handelte. Wir hören da von einer so gewaltigen Menschenansammlung, daß es nötig war, an den Toren besondere Maßregeln zur Aufrechterhaltung der Ordnung zu treffen. Ferner hören wir, daß die Ratsherrn sich während des Spiels mit Wein und Zukost erquickten, doch erfahren wir nichts Bestimmtes über

1) Vgl. York Mystery Plays S. XXXI, XXXIII und die Nachrichten aus Beverley, Coventry, Ipswich, King's Lynn bei Chambers, Appendix W.

2) Die Nachrichten über alle diese Aufführungen sind jetzt vereinigt bei Chambers 2, 380 f.

die Dauer der Aufführung und die Zahl der beteiligten Personen. Der erste ausdrückliche Beleg für die Einbürgerung der mehrtägigen Aufführungen findet sich in dem berühmten Privilegium, das König Karl VI. im Jahre 1402 der Pariser Passionsbrüderschaft erteilte; der König gewährte der Brüderschaft gewisse Vergünstigungen für die ganze Reihe von Tagen, die sie dazu brauchte, um eins ihrer Mysterien aufzuführen.[1] Im weitern Verlauf des Jahrhunderts nehmen die Aufführungen in Frankreich eine so große Ausdehnung an, wie in keinem anderen Lande.

Neben den mehrtägigen Aufführungen gab es auch mehrjährige, bei denen eine bestimmte Handlung in einzelne Teile zerlegt wurde, die in einer Reihe von Jahren hintereinander zur Aufführung kamen. Dies gilt von dem niederländischen Spiel von den sieben Freuden Marias, welches in Brüssel um die Mitte des 15. Jahrhunderts dargestellt wurde, jedes Jahr eine Freude. Auch das englische Lichtmeßspiel gehört zu einem solchen Zyklus, ebenso ein Teil der Passion in der Handschrift der Conventry-Mysterien. Nach der nämlichen Art spielte eine Pariser Brüderschaft das Mysterium Pierre Gringoires vom heiligen Ludwig.

Die Tendenz zur Ausweitung der Stücke und zur Einfügung einer immer größeren Personenzahl war schon mit der Verlegung des Dramas ins Freie und mit der Hereinziehung des Laienstands gegeben, jetzt mußte natürlich diese Tendenz noch deutlicher hervortreten. Die Aufführung eines solchen großen Mysteriums war ein ungemein verwickeltes und weitläufiges Unternehmen; die Platzfrage, die Aufrechterhaltung der Ordnung, die Fremdenpolizei, die Hereinziehung der mannigfach gegliederten Korporationen, die Kostenfrage, namentlich auch die Frage in wie weit aus öffentlichen Mitteln etwas beigesteuert werden sollte: dies alles waren Dinge, die dem Laienelement eine immer größere Bedeutung gaben. Doch ließ sich die Geistlichkeit ihren Einfluß nicht rauben; die Abfassung der Texte und die Einstudierung blieb nach wie vor in ihren Händen.[2] Die ver-

1) ‚durant les jours esquelx le dit Misterre qu'ilz joueront se fera.' Julleville I, 417.

2) 1378 baten in London die Chorsänger der St. Pauls-Kathedrale, der König möge ‚gewissen ungebildeten und unerfahrenen Leuten' die Aufführung der Geschichte des alten Testaments untersagen; nach Dodsley, vgl. jedoch Chambers 2, 380. Das früheste Beispiel einer Aufführung durch Bürger in Frankreich s. o. S. 151.

einzelten weltlichen Mysteriendichter, die gegen Ende des Zeitraums auftauchen, üben ihre Wirksamkeit im Einverständnis mit dem Klerus. Der Verfasser des Auferstehungsspiels von Angers 1456 bekennt sich selber als Laien, sagt aber, er sei bei seiner Arbeit von Geistlichen aufgemuntert und belehrt worden; als man 1486 in Angers die Passion des Arztes Jean Michel darstellte, wurden die Hauptrollen von Geistlichen gespielt; der Berufspoet Andrieu de la Vigne verfaßte 1496 sein St. Martins-Mysterium im Auftrage einer Gesellschaft, an deren Spitze ein Geistlicher stand, und im Jahr 1508 gestattete sogar das Kapitel von St. Hilaire in Poitiers, daß eines seiner Mitglieder die Rolle des Satans übernahm.[1]

Auch in bezug auf die Inszenierung[2] ist zunächst keine grundsätzliche Änderung eingetreten. Der Bühnenraum konnte auf den großen freien Plätzen beliebig vergrößert, die Zahl der Standorte, zwischen denen sich die Handlung hin und her bewegt, beliebig vermehrt werden. Auskunftsmittel, wie in dem alten Spiel von der Auferweckung des Lazarus und im Mastrichter Spiel, wo ein und derselbe Ort im Laufe des Spiels zuerst das Haus des Pharisäers Simon und dann Bethanien vorstellte,[3] waren kaum mehr nötig; bei mehrtägigen Spielen konnte man leicht in der Zwischenzeit dem ganzen Schauplatz eine andere Gestalt geben. Der Gebrauch, daß die Darsteller zu Beginn des Spiels sich in feierlicher Prozession auf ihre Standorte verfügten, erhielt sich auch weiterhin. Bei den großen Spielen, wo oft eine und dieselbe Person zuerst als Knabe und dann als gereifter Mann auftrat, ist jedoch vermutlich der Darsteller des zweiten Teils der Rolle erst dann erschienen, wenn die Reihe an ihn kam; in den französischen Texten finden wir es öfter angemerkt, daß z. B. an einer bestimmten Stelle der

1) Vgl. d. Dokument bei Hamon, Jean Bouchet, Paris 1901 S. 111.

2) Zur Inszenierung vgl. außer den Gesamtdarstellungen die Schriften von Traube, Heinzel, Endepols, Cohen. Über die Verfehltheit der früher herrschenden und noch jetzt nicht ganz beseitigten Meinung, wonach die Mysterienbühne aus drei übereinanderliegenden Schauplätzen bestand, oben der Himmel, in der Mitte die Erde, unten die Hölle vgl. besonders Traube 1, 53 ff., ferner Cohen S. 78 ff., auch s. u. Bd. III S. 66.

3) Du Méril, Origines S. 216. Im Passionsspiel von Semur, das in mancher Hinsicht noch an die ältere Art erinnert, wird das Abendmahl an demselben Standort gehalten, wie vorher das Mal des Simon, und V. 5831 heißt es: ‚Jhesus vadat in montem Sinay'.

kleine Samuel endigt und der große Samuel beginnt.[1] Auch waren mitunter in Frankreich die einzelnen Standorte mit besonderen Vorhängen versehen und es waren dadurch Effekte möglich, wie der im Auferstehungsmysterium des Jean Michel, wo auf einmal durch Hinwegziehung eines Vorhangs die ganze Vorhölle den Zuschauern sichtbar wird.[2] Auf diese Weise wurden Unzuträglichkeiten vermieden, wie sie im alten Spiele von Pauli Bekehrung vorkommen, wo von Anfang an Ananias in seinem Bette liegen muß und warten, bis er die himmlische Aufforderung erhält, sich zu erheben.[3] Im älteren Mysterium vom heiligen Ludwig dienten die Vorhänge dazu, um in der Mittagspause die Standorte abzuschließen; die Zuschauer nahmen alsdann auf ihren Plätzen ihre Mahlzeit ein und die Darsteller konnten ungestört ein Gleiches tun.

Daß die Bedeutung der Standorte durch den Prologsprecher erklärt wird, kommt mitunter vor, z. B. im Mysterium von St. Laurentius;[4] man konnte jedoch in den meisten Fällen, zumal bei den Passionsspielen, darauf rechnen, daß die Zuschauer den Zusammenhang errieten. Hin und wieder bezeichnete man auch die einzelnen Standorte durch Aufschriften; im Weihnachtsmysterium von Rouen sagt der Sprecher des Prologs:

> Affin d'ennuy fuir, nous nous tairons
> Présent des lieux: vous les pouvez congnoistre
> Par l'escritel que dessuz voyez estre.[5]

Es scheint, daß Dialog und Handlung, soweit es irgend anging, von den einzelnen Standorten (loci deputati, s. Hanusz S. 99; castella, Burgen usw.) auf den neutralen Platz in der Mitte (circulus, campus, gemeine Burg) übertragen wurde; längere Wanderungen pflegten die Darsteller in der Weise anzudeuten, daß sie rings um diesen neutralen Platz herumgingen.[6] Die-

1) Über einen ähnlichen Fall im Touloner Weihnachtsspiel von 1333 s. o. S. 152; vgl. auch S. 117.

2) Parfait II, 478.

3) Du Méril, Origines S. 239.

4) ed. Söderhjelm, Helsingfors 1890; andere Beispiele bei Julleville 1, 397 f.

5) Andere Beispiele für escriteaux Chartres 1505 u. Viel Testament 20.

6) Trierer Theophilus 526, Jubinal 2, 93 u. ö. Sehr charakteristisch ist es, wie ein Bote im Mirakelspiel von der Königin Berta (s. o. S. 145) von Frankreich nach Ungarn wandert und die Städte namhaft macht, an denen er vorbei kommt. Dasselbe geschieht bei einer Seefahrt im englischen Magda-

jenigen, die ihre Rolle ausgespielt hatten, konnten vom Schauplatz verschwinden.

In dieser letzten Epoche des mittelalterlichen Dramas können wir auch feststellen, daß man durch die Verlegung ins Freie auf einen wichtigen Vorteil verzichtete, welchen die Aufführungen im Kirchenchor darboten. Auf den großen Marktplätzen befand sich das Publikum nicht mehr den Darstellern gegenüber, sondern um dieselben herum; das Spiel hob sich nicht mehr von einem festen Hindergrunde ab.[1] In Deutschland haben sich aus dem 16. Jahrhundert drei Situationspläne erhalten,[2] welche uns diesen Sachverhalt vergegenwärtigen, und es spricht alles dafür, daß die nämliche Einrichtung des Schauplatzes auch schon im 15. Jahrhundert vorkam. Wenn in den Gemälden dieser Zeit das Geburtshaus Jesu ohne Seitenmauern dargestellt wird, bloß als ein Dach, das auf vier Pfeilern ruht, so hat man schon mit Recht darauf hingewiesen, daß dies den geistlichen Spielen entlehnt ist;[3] die Standorte durften in der Tat keine Seitenwände haben, wenn das Spiel von überall her sichtbar sein sollte. In Frankreich wiederum können wir schon für das 15. Jahrhundert nachweisen, daß bei manchen Aufführungen das Publikum in der jetzt noch üblichen Weise den Darstellern gegenüber stand. Wo die Standorte durch Vorhänge verschließbar waren, ergibt sich diese Anordnung des Schauplatzes von selbst, und sie wurde auch bei der Valenciennes Passionsaufführung 1547 angewendet, von welcher sich eine Abbildung erhalten hat.[4] Doch war auch

---

lenen-Mysterium (Digby Mysteries S. 107). — Im übrigen vgl. die reichhaltige Sammlung der szenischen Kunstausdrücke in den deutschen Texten bei Heinzel, Abhandlungen usw. S. 2 ff.

1) Daß jedoch mitunter auch in der Kirche die Zuschauer um die Darsteller herumstanden, ergibt sich z. B. aus dem Rouener Prophetenspiel (s. o. S. 63) und aus den italienischen Predigtdramen (s. u.).

2) Einer aus Donaueschingen bei Mone 1, 156, besser bei Könnecke, Bilderatlas S. 55; einer aus Luzern vom Jahre 1585, herausgegeben von Leibing, die Inszenierung des 2tägigen Osterspiels usw. Elberfeld 1869. Weniger verständlich ist der Plan zur Bozener Aufführung 1514, vgl. Traube S. 66.

3) Vgl. K. Meyer, Vierteljahrschr. f. Kultur u. Lit. d. Renaissance 1, 175.

4) Eine Nachbildung bei Cohen S. 68, Endepols S. 8. Wenn im auvergnatischen Passionsspiel (Roy III, 361) vorgeschrieben wird, die Höflinge, die mit der Tochter des Herodes einen Moriskentanz aufführen, sollten ‚in parte secreta' ihr Tänzerkostüm anlegen, so befand sich diese Pars secreta vermutlich hinter den Standorten. Über Vorhänge bei niederländischen Aufführungen vgl. Worp S. 65, Endepols S. 44.

in Frankreich diese Anordnung nicht die allein gültige. 1536 errichtete man in Autun ein Amphitheater von Holz, um darin die Geschichte des heiligen Lazarus, des Schutzpatrons der Stadt, darzustellen; der Platz in der Mitte, wo die Schauspieler sich befanden, war durch einen Wassergraben von den Zuschauern getrennt; aus dem begeisterten Berichte des Juristen Chassanaeus scheint hervorzugehen, daß hier bereits antike Reminiszenzen mitwirkten. In demselben Jahre benutzte man in Bourges für eine Vorstellung des großen Apostelmysteriums das Amphitheater, das noch als ein Denkmal der Römerzeit emporragte, und eine lateinische Aufschrift am Eingang feierte in schwungvollen Worten die veränderte Bestimmung des Gebäudes.[1] Auf keltischem Boden, in Cornwall fanden die Mysterienaufführungen regelmäßig in kreisrunden Amphitheatern statt, die von Steinen und Erde errichtet wurden. Die Darsteller hatten ihre Standorte an der Peripherie des inneren Kreises und bewegten sich nach der Mitte, wenn die Reihe an sie kam; wenigstens scheint dies aus den Diagrammen in den Handschriften hervorzugehen.[2] In England läßt sich der kreisrunde Schauplatz zwar nicht für die Mysterien, wohl aber für ein allegorisches Drama, die Burg der Beharrlichkeit (15. Jahrhundert) nachweisen; nach dem Plane, welcher der Handschrift beigegeben ist, erhob sich in der Mitte des Schauplatzes die allegorische Burg, die von den Feinden belagert wurde. Zum Teil mag diese Anordnung des Schauplatzes durch die Rücksicht auf die gewaltigen Zuschauermassen zu erklären sein; der künstlerische Eindruck mußte darunter Not leiden. In Griechenland war nach den neueren Untersuchungen[3] die Bühne ursprünglich kreisrund und der Abschluß durch eine Hinterwand wurde erst später eingeführt, um neue künstlerische Wirkungen zu ermöglichen — ein sehr charakteristischer Gegensatz.

Vorstellungen in geschlossenen Räumen fanden, wie es scheint, nur selten statt, abgesehen natürlich von den Kirchen, wo die Aufführungen der früheren einfacheren Art fortdauerten; ebenso haben vermutlich auch die Puys und ähnliche Gesellschaften mit den Aufführungen in ihren Versammlungsorten

---

1) Über Vorstellungen im Kolosseum in Rom s. u.

2) Meriasec 144 f., 266 f. Norris I. 219, 479 f., II. 200. Ebd. 457 ff. über die cornischen Theatergebäude.

3) Vgl. Wilamowitz im Hermes 21, 598 ff.

weiterhin fortgefahren.[1] Man findet mitunter erwähnt, daß die Pariser Passionsbrüderschaft bald nach Erlangung des Privilegs von 1402 einen Saal im Dreieinigkeitshospital gemietet und dort ihre Vorstellungen gegeben habe. Unzweifelhafte Beweise dafür, daß diese Brüderschaft in geschlossenen Räumen spielte, sind mir indes erst aus der Mitte des 16. Jahrhunderts bekannt, und von da an können wir verfolgen, wie die Übertragung der mittelalterlichen Inszenierungsmanier in einem geschlossenen Raum für die weitere Entwicklung des französischen Bühnenwesens von Bedeutung wurde. In dem einzigen Stück aus dem 15. Jahrhundert, das wir mit Bestimmtheit der Brüderschaft zuschreiben können, im Mysterium vom heiligen Ludwig, ist mir nichts aufgefallen, was auf eine andere als die gewöhnliche mittelalterliche Inszenierung hinwiese.[2]

Doch haben sich auch eigentümliche neue Formen entwickelt, die ebenso wie die Spiele des Oster- und Weihnachtszyklus ihren Ausgangspunkt von einer kirchlichen Feier nahmen. 1264 wurde die Fronleichnamsfeier gestiftet und sie entwickelte sich bald zu dem Feste, bei welchem die Kirche ihren höchsten Glanz entfaltete. Das Fest fiel in die Zeit des Jahres, wo die Natur in vollem Schmucke prangt, die Fronleichnamsprozession wurde bald die glänzendste Schaustellung im ganzen Kirchenjahr, gleichsam ein Triumphzug, in welchem die Kirche nach jahrhundertelangen Kämpfen den unbedingten und vollen Sieg über die Gemüter der Menschen feierte. Schon früher haben wir mehrere Beispiele kennen gelernt, daß Prozessionen mit dramatischen Szenen verbunden wurden, z. B. die Höllenfahrt Christi und Mariä Verkündigung.[3] Doch nirgends sonst hat

---

1) 1399 wurde in dem Hôtel des Herzogs von Orleans zu Paris (vielleicht im Hof) die Verkündigung Mariae und die Geburt Christi aufgeführt (Roy I, CCXIV); über die Darsteller ist nichts bekannt.

2) In Preßburg wurde das Osterspiel 1493 im Schulhause aufgeführt, ebenso in Bartfeld in einem heizbaren Raume; vgl. Ungarische Revue 1884 S. 657, 669. Wie es sich mit den Aufführungen ‚en Chambre' in Metz 1512 u. 1513 verhielt, weiß ich nicht; die Aufführung im Hôtel de Nesle 1422 fand möglicherweise im Hofe statt; s. o. Anmerkung 1.

3) S. o. S. 51. In der Pariser Handschrift Bibliothèque nat. fond. lat. 17330 Fol. 18 findet sich ein merkwürdiges, aber völlig vereinzeltes Beispiel, daß auch Marias Darstellung im Tempel bei Gelegenheit einer Prozession zur Aufführung kam. Die Lichtmeßprozession in Aberdeen, die öfters in theatergeschichtlichen Werken erwähnt wird, scheint keinen eigentlich dramatischen

sich diese Form des Dramas so reich und mannigfaltig wie bei der Fronleichnamsfeier entwickelt; die uralte Neigung des Volks zu Verkleidungen und festlichen Umzügen fand hier Gelegenheit, sich auf dem Boden des Christentums zu betätigen. Oft sah man bei den Fronleichnamsprozessionen Gruppen einherschreiten, welche in ihrer Aufeinanderfolge die gesamte kirchliche Welt- und Geschichtsauffassung von der Schöpfung bis zum jüngsten Gericht symbolisch darstellen sollten. Das älteste Zeugnis dafür, daß diese Prozessionen einen dramatischen Charakter annahmen, stammt, soviel ich weiß, aus dem Jahre 1366; in diesem Jahre wurden in Prag die ‚ludi theatrales' bei der Fronleichnamsprozession verboten.[1] Im weiteren Verlaufe des 14. Jahrhunderts tritt uns das Prozessionsdrama in England in einer völlig ausgebildeten und feststehenden Form entgegen. Es war dort Sitte, daß jede der Zünfte, die sich an der Prozession beteiligten, eine Gruppe zur Darstellung brachte und ihre Bedeutung in einer dramatischen Szene darlegte. Man verteilte die einzelnen Szenen, wenn es irgend anging, in der Art, daß sie mit dem Arbeitsgebiet der betreffenden Zunft in Beziehung standen, so wurde z. B. die Arche Noahs den Schiffszimmerern, die Anbetung der drei Könige den Goldschmieden übertragen. Die Mitwirkenden standen auf einem Gerüst (pageant), das sich auf Rädern fortbewegte. Es war auf dem Prozessionswege eine bestimmte Anzahl von Orten vorgeschrieben, wo jedes dieser Gerüste bei der Vorüberfahrt stille hielt, worauf die entsprechende Szene zur Darstellung kam. So spielte z. B. die erste Zunft an der ersten Haltestelle die Erschaffung der Welt, dann fuhr sie zur zweiten Haltestelle und wiederholte ihr Spiel; während dieser Zeit spielte die zweite Zunft an der ersten Haltestelle den Sündenfall, den sie gleichfalls an der zweiten Haltestelle wiederholte. Indessen war die erste Zunft zur dritten Haltestelle vorgerückt und die dritte Zunft begann an der ersten Haltestelle das Spiel von Kain und Abel. Wenn in einem solchen Prozessionsspiele sich eine und dieselbe Rolle durch mehrere Teile erstreckte, dann mußte sie auch von mehreren Personen gespielt werden; der Christus auf dem Ölberg war ein anderer als der vor Pilatus und der auf Golgatha. Bereits im Jahre 1394

Charakter gehabt zu haben; vgl. die urkundlichen Nachrichten in den Publications of the Spalding Club, Vol. X Aberdeen 1884, besonders S. 432, jetzt auch Chambers 2, 333.

1) Hanusz, S. 6, nach Höfler, concilia Pragensia (1862) S. 13.

wird in einer Verordnung der Yorker Stadtbehörden von diesem Spielsystem als von einem althergebrachten gesprochen.[1] Wie sich diese Form allmählich herausbildete, darüber haben wir gar keine Nachrichten; wir können uns jedoch eine Vorstellung davon bilden, wenn wir die Nachrichten über deutsche Fronleichnamsprozessionen heranziehen, denn dort, wo die frühere Inszenierungsart die herrschende blieb, ist die dramatische Form der Prozession nicht über die ersten Anfänge hinausgekommen. In einigen Städten, z. B. in Zerbst und in Freiburg im Breisgau, entwickelte sich ganz wie in England die Sitte, daß die Zünfte sich in die Darstellung der einzelnen Gruppen aus der kirchlichen Weltgeschichte teilten.[2] Die Freiburger Prozession wurde eröffnet durch die Maler (der Teufel mit dem Adamsbaum, Adam und Eva, der Engel mit dem Schwert), hierauf die Bäcker (zwei Propheten, der Kaiser Augustus, Mariä Verkündigung) usw. Aus Zerbst besitzen wir ein Verzeichnis dieser Gruppen aus dem Jahre 1507.[3] Danach sollen einige Figuren an ihrer Kopfbedeckung eine Aufschrift mit ihrer Namensbezeichnung tragen, andere sollen ihre Bedeutung durch einen Streifen Papier mit einem Spruche darauf zu erkennen geben; doch steht außerdem bei jeder Gruppe ein erläuternder Vers, der offenbar von Zeit zu Zeit, wenn die Prozession stille hielt, vorgetragen wurde. Auch Angaben für das Geberdenspiel sind vorhanden. Gleich für die zweite Gruppe, die von der Baderzunft dargestellt wurde, ist vorgeschrieben, daß, nachdem der Spruch vorgetragen ist, der Engel Adam und Eva forttreiben soll; der bethlehemitische Kindermord wird von der Bäckerzunft so dargestellt, daß zuerst Herodes zu Pferde mit Krone und Szepter erscheint, dann geharnischte Knechte, die Kinder auf ihren Spießen stecken haben, dann vier schwarz gekleidete Frauen, die weinen und die Hände ringen sollen. In der Gruppe der Böttcherzunft (Einzug in Jerusalem) ist die Gestikulation auch von Gesang begleitet; die Juden werfen Palmzweige und singen: dies ist Jesus, der Prophet von Nazareth (Matth. 21, 11). Eine

1) Vgl. York Mystery Plays S. XXXII.

2) Freiburger Adreßkalender 1837, 54 ff. ‚Ordnung des Umganges auf unseres Herrn Fronleichnamstag 1516‘; vgl. Eckhardt S. 165 ff.

3) Herausg. v. Sintenis, Zeitschr. f. deutsches Altert. 2, 278 ff. Zu Löbau in der Lausitz wurde eine ähnliche Prozession der Zünfte und Brüderschaften am Kreuzerfindungstag (3. Mai) veranstaltet; vgl. Preusker, Blicke in d. vaterländ. Vorzeit I (1841) S. 96 ff.

dieser Gruppen, Jesus auf einem Stuhle sitzend mit zwei Männern, die ihm die Dornenkrone auf den Kopf drücken, wurde jedenfalls auf einem Wagen fortbewegt. Noch einen Schritt weiter scheint das dramatische Element sich bei der Fronleichnamsprozession in Barcelona zu Anfang des 15. Jahrhunderts entwickelt zu haben. Dort wurden die einzelnen Abteilungen unter die Kirchensprengel verteilt. Einige Gruppen, z. B. Paradies, Arche Noahs, heiliges Grab wurden offenbar durch einen umfangreichen Aufbau auf Rädern dargestellt, andere, z. B. die Geburt Jesu und die unschuldigen Kinder sind als ‚entremeses' bezeichnet, was offenbar bedeutet, daß mit der Gruppe die Vorführurg einer dramatischen Szene verbunden war.[1] Prozessionen dieser Art haben wir ohne Zweifel auch für England als Übergangsformen anzunehmen. Was den Gebrauch der Wagen betrifft, so muß daran erinnert werden, daß es schon in früheren Zeiten bei weltlichen Festlichkeiten vorkam, daß Gruppen Verkleideter sich auf Wagen und fahrbaren Gerüsten durch die Straßen bewegten.

Die Geistlichkeit erblickte mitunter in diesen reich entwickelten Prozessionsspielen ein Hindernis für den kirchlichen Fronleichnams-Gottesdienst und suchte die Verlegung auf einen anderen Tag durchzusetzen. In Friedberg veranstaltete die Michaelsbrüderschaft Fronleichnamsprozessionen mit Darstellungen der Passion und ‚aliis sacrarum historiarum figuris', doch befahl der Erzbischof von Mainz 1465 im Interesse des Gottesdienstes die Verlegung auf den Sonntag nach Fronleichnam; in York bemühte sich die Geistlichkeit vergeblich im Jahre 1426 eine ähnliche Änderung herbeizuführen.[2]

In Frankreich haben sich nur sehr geringe Spuren des Prozessionsdramas erhalten. Wir wissen, daß man in Chaumont bei Gelegenheit eines Ablasses die Geschichte Johannes des Täufers auf Gerüsten längs des Weges der Prozession darstellte, daß also die Zuschauer sich von einem Gerüst zum andern bewegten.

1) Vgl. die Beschreibung der Prozession von 1424 bei Cahier und Martin, Annales archéologiques II, Paris 1851 S. 77 ff. Auf solche entremeses beziehen sich offenbar auch die sehr allgemein gehaltenen Mitteilungen Gonzalez Pedrosos (Biblioteca de autores españoles Bd. 58 S. XIII).

2) Vgl. Quartalblätter des histor. Vereins f. Oberhessen 1883, 7 ff.; York Mystery Plays S. XXXIV ff. Eigentümlich muß auch die Mischung von Prozession und Drama bei den Aufführungen zum Dresdener Johannesfest gewesen sein, von denen sich indes kein Text erhalten hat; vgl. Richter, Neues Archiv f. sächs. Gesch. 4, 108 ff.

Doch stammen die erhaltenen Texte erst aus dem Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts. Dagegen haben wir schon aus dem 15. Jahrhundert sehr zahlreiche Beispiele, daß man bei Einzugsfeierlichkeiten längs der Straße Gerüste mit lebenden Bildern aufstellte, Gruppen von allegorischen Gestalten oder Szenen aus der heiligen und Profangeschichte.[1] In den Niederlanden war gleichfalls die Sitte der ‚wagenspelen' zum Fronleichnamsfest bekannt, doch hat sich aus dem Mittelalter kein Beispiel eines solchen Dramas erhalten, abgesehen von einem merkwürdigen Bruchstücke, das als Zwischenspiel in das Marieken van Nijmegen eingefügt ist.

Bemerkenswert ist indes eine weitere Neuerung, die sich im späteren Mittelalter vollzog. Die geistlichen Spiele wurden immer mehr von den Festtagen losgelöst, mit denen sie durch ihren Stoff zusammenhingen. Die umfassenden Vorbereitungen, die lange Dauer der Spiele unter freiem Himmel ließen es wünschenswert erscheinen, daß die Aufführungen womöglich in die schöne Jahreszeit verlegt wurden. In früherer Zeit war die Darstellung der Begebenheiten vom Sündenfall bis zur Kindheit Jesu der Hauptgegenstand des Weihnachtsdramas; jetzt wurde dieser Teil der Menschheitsgeschichte immer häufiger mit der Darstellung der Erlösung zur Osterzeit oder mit dem großen Weltzyklus des Fronleichnamsfestes verbunden. Es gibt eigentlich nur ein Beispiel einer großen Weihnachtsaufführung im Freien, das zweitägige Spiel, das Weihnachten 1474 auf dem neuen Markte in Rouen dargestellt wurde.[2] Doch auch die Passionsspiele wurden mehr und mehr in die schöne Jahreszeit hinausgerückt. Schon 1398 hören wir, daß in St. Maur bei Paris die Passion am 4. Juni aufgeführt werden sollte; 1400 hören wir in Vienne[3] von der Aufführung eines Passionsspiels zu Pfingsten und von da ab werden die Beispiele einer solchen Verschiebung immer häufiger, ebenso in Deutschland, wo z. B. in

1) Ein Verzeichnis dieser ‚mystères mimés' bei Julleville 2, 186 ff. Bei den Fronleichnamsspielen in Avignon ist die Art der Darstellung aus den urkundlichen Aufzeichnungen nicht ersichtlich. Dort wurde 1449 die Geschichte Johannes des Täufers, 1453 die Geschichte des St. Eustachius, 1477 die Verkündigung und ein Mysterium aus der Geschichte Gideons dargestellt (Bulletin historique et archéologique de Vaucluse III, Avignon 1881, S. 134). Vielleicht handelt es sich auch hier bloß um mystères mimés.

2) In Laval wurde Weihnachten 1494 die Nativité von 40 Personen gespielt, ob im Freien ist nicht ersichtlich.

3) Romania 21, 608; Mystère des Trois Doms S. CVI.

Calw 1407 die Passion in der Oktave des Fronleichnams gespielt wurde.[1] Natürlich wurde dadurch der Zusammenhang mit dem Gottesdienst noch mehr gelockert und dazu beigetragen, daß selbst bei Passionsvorstellungen in die Feststimmung der Zuschauermenge ein weltliches Element sich einmischte.

Aber doch blieb die Ansicht herrschend, daß die Aufführung eines geistlichen Spiels ein frommes und gottgefälliges Werk sei. Öfters wurden Aufführungen veranstaltet, um der Vorsehung für ein glückliches Ereignis zu danken, öfters auch um sie bei einer drohenden Gefahr günstig zu stimmen. Dies geschah namentlich bei epidemischen Krankheiten z. B. in Metz 1438, in Abbeville 1488, und die Tradition, daß die Oberammergauer Passionsspiele ihre Entstehung einem Gelübde zur Zeit drohender Pestgefahr verdanken, ist durchaus glaubwürdig. In Modena veranstaltete man im Jahre 1500 geistliche Spiele zur Abwendung der Türkengefahr.[2] Das Bewußtsein des kirchlichen Charakters wurde ferner dadurch aufrecht erhalten, daß sich lateinische Stellen aus den ursprünglichen liturgischen Dramen noch immer in den erweiterten und verweltlichten Texten erhielten. Gemeinsamer Gottesdienst der Darsteller vor oder nach dem Spiel wird oft erwähnt, auch schließen die Spiele sehr häufig damit, daß die Zuschauer einen kirchlichen Gesang anstimmen. Bei der Darstellung von Mysterien aus der Heiligenlegende kam es vor, daß die Reliquien der betreffenden Heiligen auf dem Schauplatz aufgestellt wurden. Manchmal wird auch erwähnt, daß für den Besuch bestimmter geistlicher Spiele ebenso wie für den Besuch bestimmter Wallfahrtsorte von den kirchlichen Behörden Ablässe bewilligt worden seien, doch ist mir hierfür kein urkundliches Zeugnis bekannt. Am Schluß der Ausgabe des bretonischen Passionsspiels von 1530 wird allerdings bemerkt, daß wer die Passion mit reinem Herzen spielt oder rezitiert, einen Ablaß von dreihundert Tagen bekommen soll; wer sie anhört, soll teilhaben an den Verdiensten, die man in den Brüderschaften erwirbt.[3] Ein ganz andrer Fall ist es natürlich, wenn Ablässe für Prozessionen mit dramatischem Charakter bewilligt werden, wie dies z. B. in Friedberg 1465 der Fall war. Daß bei den Aufführ-

1) Keller, Nachlese S. 229. Vgl. auch Julleville II, 17 f.

2) Vgl. den Bericht Lancellottis, abgedr. d'Ancona I, 337.

3) In dem französischen Auferstehungsdrama (s. o. S. 134) und in der Passion von Autun (vgl. Roy III, 51*) handelt es sich wohl kaum um einen offiziellen Ablaß.

rungen auch das weltliche Unterhaltungsbedürfnis seine Befriedigung fand, daß wohl mitunter durch die Unbeholfenheit der schlichten Handwerksleute unter den Darstellern eine unfreiwillig komische Wirkung erzielt wurde, das alles wurde nicht als Entweihung des Heiligen empfunden; erst in der folgenden Epoche, als die Anhänger der Reformation ihren scharfen Spott auf diese Dinge richteten, hat sich auch die Unbefangenheit auf katholischer Seite verloren. Im späteren Mittelalter wurden von der Geistlichkeit oft genug die Spiele ausdrücklich empfohlen. So rühmte sie 1426 in York der Franziskaner Melton von der Kanzel herab als etwas Löbliches und Gutes, der Erzbischof Adolf von Mainz hebt in einer Urkunde hervor, daß das Volk dadurch zur Frömmigkeit angeregt werde;[1] der nämliche Zweck wird 1462 von König René bei Gelegenheit einer Aufführung in Saumur betont, und in Rouen wurde sogar 1445 die Stunde des Gottesdienstes verlegt, damit die Kanoniker der Aufführung eines geistlichen Spiels beiwohnen könnten. Auch beweisen zahlreiche urkundliche Nachrichten, daß die Geistlichkeit es durchaus nicht als eine Entweihung betrachtete, wenn aus dem Kirchenschatz Gewänder und andere Requisiten für die Aufführungszwecke hergeliehen wurden. Dem Pfarrer von Triel ist es freilich nicht zu verdenken, daß er sich beschwerte, als im Jahre 1476 die Darsteller eines Mysteriums von St. Viktor aus der Kirche eine Heiligenstatue nahmen, um sie bei der Aufführung als Götzenbild zu verwenden. Zumal da es sich hier ohne Zweifel um den heiligen Viktor von Marseille handelt, der aufgefordert wurde, an einem heidnischen Altar zu opfern, aber anstatt dessen das Götzenbild zu Boden warf und mit Füßen trat.[2] Der Pfarrer ruhte denn auch nicht eher, als bis die Missetäter zu dreißig Sous Strafe verurteilt wurden.

Welcher Art die religiösen und sittlichen Wirkungen sein sollten, die man vom geistlichen Drama erwartete, darüber pflegen sich die mittelalterlichen Schriftsteller nicht ausführlich zu äußern, doch enthält hierüber eine englische Abhandlung aus dem Ende des 14. Jahrhunderts (s. u.) Andeutungen, die wohl im wesentlichen die herrschende Meinung wiedergeben. Danach sollen die Menschen von der Sünde abgeschreckt werden, wenn

1) Vgl. die S. 172 zitierte Stelle. Über die freundliche Haltung des Mainzer Domkapitels gegenüber den dortigen Passionsaufführungen 1498 und 1510 vgl. Beiträge zur hessischen Kirchengesch. 3, 326 f.

2) Acta Sanctorum, Juli V, 143, 147.

ihnen ihre Bestrafung durch den Teufel gezeigt wird; sie erkennen, daß das Leben kurz und eitel ist, die Leute sind nun einmal so, daß sie eher durch Spiel als durch Ernst zu Gott hingelenkt werden können. Ein Vergnügen müssen sie doch einmal haben und da sind die geistlichen Spiele jedenfalls besser als manches andere. Und endlich das alte Argument: wenn man die heilige Geschichte malt, warum soll man sie nicht auch spielen; das eine ist ein totes Buch, das andere ein lebendiges. Wenn Greban in seiner Passion V. 19 990 darauf hinweist, daß in dem Schauspiele jeder sich wie in einem Spiegel erkenne und daß der Anblick des Leidens Jesu uns die eignen Leiden leichter ertragen lasse, so sind das offenbar schon klassische Reminiszenzen. In den Legendendramen herrscht oft genug die deutlich ausgesprochene Absicht, die Verehrung eines bestimmten Heiligen zu empfehlen, die Wunderkraft seiner Reliquien und seiner himmlischen Fürbitte zu zeigen.[1] Der lehrhafte Zweck wurde auch häufig unterstützt durch Mittelspersonen zwischen den Darstellern und dem Publikum, durch die Herolde, Präkursoren oder Proklamatoren, welche die einzelnen Spieltage zu eröffnen und zu beschließen pflegten; auch kommt es vor, daß sie im Laufe der Handlung das Wort ergreifen. In dem Redentiner Osterspiel und dem Pfarrkirchner Passionsspiel, sowie in den italienischen Repräsentationen hat ein Engel die Rolle übernommen. Mitunter ist es der Oberleiter des Spiels (Regent, Rektor, Meneur du jeu) in eigner Person, der zu den Zuhörern spricht; in Frankreich wird die Mittelsperson öfter als Prediger (Prescheur) bezeichnet.[2] In den meisten Fällen sind die Erklärungen historisch-dogmatischer Natur; wo es sich um Vorgänge aus dem alten Testamente handelt, spielt natürlich die Erklärung der Präfigurationen eine wichtige Rolle.

Außerdem sollte mit den Aufführungen auch eine asketische Wirkung erzielt werden: die lebendige Mitempfindung des martervollen Leidens Christi und der Heiligen. Von dieser Empfindung sein ganzes Inneres durchdringen zu lassen, war der Gläubige bestrebt; er wußte, daß jede Träne, die er so vergoß, ein Gott wohlgefälliges Opfer war. Die Fähigkeit, solche Tränen zu vergießen, die ‚gratia lacrimarum' war eine köstliche Gabe des

1) Beispiele bei Julleville 1, 343; ein sehr deutliches Beispiel ist auch das niederländische Hostienmirakel.

2) In dem französischen Mystère de la Vengeance spricht den Epilog ‚le meneur du jeu ou un prédicateur, lequel on veult'.

Himmels, die der Christ, wenn sie sich nicht einstellen wollte, in brünstigem Gebet erflehte,[1] die vor allem die Passionsprediger mit dem ganzen Aufwande ihrer Beredsamkeit in den Hörern zu erregen suchten. Aber wodurch konnten diese Tränen wirksamer hervorgebracht werden, als durch die leibhaftige Vorführung des Dulders und der rohen Henkersknechte? In den deutschen Spielen lassen sich die Herolde nicht leicht die Gelegenheit entgehen, durch bewegliche Ansprachen diese Wirkung noch mehr zu verstärken. Im Tiroler Passionsspiel sagt der Präkursor, die Menschen sollten die Passion beweinen und nicht härter sein als die Felsen, die sich bei Jesu Tode spalteten.[2] Eine ähnliche Aufforderung richtet im Egerer Passionsspiel ein Engel an die Zuhörer. Der Proklamator im Augsburger Passionsspiel verspricht den Zuhörern himmlischen Lohn, wenn sie sich den Verrat zu Herzen gehen lassen, den Judas am unschuldigen Jesus verübte.[3]

Doch fehlt es nicht ganz an solchen, die den sittlichen Wert dieser Schauspieltränen in Abrede stellen. Schon Peter von Blois[4] († c. 1205) war der Ansicht, daß es noch nichts für die Frömmigkeit beweise, wenn einer bei Anhörung der Leidensgeschichte Jesu mitleidige Zähren vergieße, denn das täten viele auch, wenn ihnen die Spielleute von den unglücklichen Schicksalen des Artus oder Tristan vorerzählten. In der eigentlichen Blütezeit der geistlichen Spiele hat sich meines Wissens nur eine solche Stimme vernehmen lassen und zwar in England. Dort entstand gegen Ende des 14. Jahrhunderts in offenbarem Zusammenhange mit der wiclifitischen Bewegung eine Abhandlung gegen die geistlichen Spiele.[5] Der Verfasser bekämpft die gangbaren Argumente für diese Aufführungen; er weist darauf hin, daß durch dieselben das Volk den wertvolleren Taten der Liebe und Reue entzogen werde; was die Tränen der Zuschauer beim

1) Reichliche Belege hierfür in der wertvollen Abhandlung von Zappert: Über den Ausdruck des geistigen Schmerzes im Mittelalter (Denkschriften der Wiener Akad. hist. phil. Kl. V, 94 ff.), wo entwickelt wird, wie die Kultur der religiösen Träne die der rein menschlichen und mit ihr die Empfänglichkeit für das Rührende fördern half.

2) Wackernell S. 79; natürlich ist das aber kein originaler Einfall des Passionsspieldichters, sondern ein Gemeinplatz der Erbauungsliteratur, den u. a. auch der Karthäuser Ludolf in seinem Leben Jesu cap. 63 verwertet hat.

3) Eger V. 5084 ff., Augsburg V. 265 ff.

4) Zitiert bei Zappert a. a. O.; über einen ähnlichen Ausspruch Aelreds s. u.

5) Ed. Wright, Reliquiae antiquae 2, 42 ff.

Anblicke der Passion betrifft, so verweist er darauf, daß Christus selber die Weiber getadelt habe, die um ihn weinten. Wenn der Verfasser außerdem noch betont, daß in den geistlichen Spielen der Name Gottes mißbraucht und eine ernste Sache zum Spiele herabgewürdigt werde, so berührt er sich mit den Grundgedanken der späteren Polemik, auf die wir noch weiterhin zurückkommen müssen.

Sonst ist im Mittelalter nur wenig von den theologischen Bedenken zu verspüren, die in neuerer Zeit mitunter gegen die geistlichen Spiele erhoben wurden. Ein Hauptbedenken, daß nämlich die frei umgestaltende dichterische Phantasie sich nicht an den Stoffen aus der heiligen Geschichte vergreifen dürfe, kommt für das Mittelalter in Wegfall, denn die Verfasser der geistlichen Spiele bereicherten nur sehr selten den Stoff der Evangelien und der kirchlichen Tradition durch eigene Erfindungen. Ein anderer Einwand, der in neuerer Zeit öfters laut geworden ist, besteht darin, daß es eine Entweihung sei, wenn Christus und die Heiligen durch sündige Menschen dargestellt würden. Indes hat man ohne Zweifel bei den mittelalterlichen Mysterien ebenso wie heutzutage bei den Oberammergauer Passionsspielen nach Möglichkeit darauf geachtet, daß die Persönlichkeit der Darsteller sich in keinem verletzenden Gegensatz zur Würde der dargestellten Personen befand.[1] Und wenn es auch wirklich einmal vorkam, daß dieser Mißstand nicht zu vermeiden war, so hat man daran, wie es scheint, keinen allzugroßen Anstoß genommen. So berichtet der Peruginer Chronist Graziani von dem ergreifenden Eindrucke eines Passionsspieles am Karfreitage 1448 und erwähnt dabei nebenher, daß der Darsteller des Heilands in seinem Privatleben ein Lump war.[2]

Auch darf nicht vergessen werden, daß die sittlichen Bedenken, die sich aus dem Zusammenwirken der beiden Geschlechter ergeben, für die meisten mittelalterlichen Aufführungen in Weg-

---

1) So wurde auch in Luzern 1597 für den Darsteller der Jungfrau Maria eine ‚inculpata vita' zur Bedingung gemacht; vgl. Brandstetter, d. Regenz bei d. Luzerner Osterspielen, Luzern 1886, S. 29.

2) Der Bericht Grazianis Arch. stor. ital. XVII[1], 599 und d'Ancona I, 280 f. Vgl. die merkwürdige Stelle aus einer Predigt Menots Julleville 1, 371 f. ‚Cum sunt in ludo habent magnum honorem, sed ludo finito dicent: O ille qui ludebat Sanctum Martinum, c'est ung mauvais garçon etc.' In Siena bat 1520 ein reuiger Sünder, in der Passion den guten Schächer spielen zu dürfen.

fall kommen. Im 15. Jahrhundert ist nur ein einziges Beispiel für das Auftreten einer Frau in einem französischen Mysterium nachgewiesen: zu Metz i. J. 1468 bei der Aufführung eines Spiels von der heiligen Katharina von Siena wurde die Titelrolle von einem achtzehnjährigen Mädchen gespielt, sie hatte die 2300 Verse ihrer Rolle so gut auswendig gelernt und spielte so ausdrucksvoll und rührend, daß ein anwesender Edelmann sich in sie verliebte und sie heiratete.[1] Das nächste Beispiel bezieht sich auf eine schauspielerische Aufgabe von völlig anderer Art; zu Lier in den Niederlanden erhielt 1473 ein Mädchen ein Geschenk von sechs Groschen, weil es in einem Spiel von St. Gummarus die Frau des Heiligen dargestellt hatte, ein böses hartherziges Weib, das dem Manne schwere Sorgen bereitete.[2] Was Deutschland betrifft, so stammt der älteste urkundliche Beleg aus dem Jahre 1514; damals wurden bei der großen Bozener Passionsaufführung die meisten weiblichen Rollen, so die Frau des Pilatus, die Frau des Arztes, Magdalena, Martha, die Ehebrecherin von Bürgerfrauen und Bürgertöchtern, und nur die Mutter Gottes, sowie die weiblichen verdammten Seelen von Männern dargestellt. Außerdem gibt es für Deutschland, soviel ich weiß, keine weiteren Belege als zwei Anekdoten, die eine im Eulenspiegel, die andere in Bebels Facetien, wo von einem schönen Mädchen die Rede ist, das bei einem Passionsspiel die Maria Magdalena darstellte.[3]

Was den ästhetischen Wert der Mysterien betrifft, so dürfen wir nicht vergessen, daß das letzte Jahrhundert des Mittelalters weder in Deutschland, noch in Frankreich, noch in England eine

---

1) Vgl. den Bericht des Chronisten bei Julleville, Mystères 2, 32. Über einen früheren Fall s. o. S. 152. Das nächste französische Beispiel im Mystère des 3 Doms 1509; vgl. das Verzeichnis S. 593 ff.

2) Die urkundliche Nachricht im ‚Belgisch Museum' 8, 296; vgl. Acta Sanctorum Oct. V, 682 ff.

3) Wackernell S. CCXLIV f. Bebel, Facetiae Lib. II Bl. 60 der Tübinger Ausg. 1544. Zum Eulenspiegelschwank vgl. Goedeke I², 345. Bemerkenswert ist es, daß keine Klagen laut wurden über unkeusche Entblößungen des Leibes. Daß solche vorkamen, sollte man nach den Bühnenanweisungen in einigen Paradiesesszenen und Märtyrerszenen voraussetzen, doch handelt es sich hier offenbar nicht um wirkliche Nacktheit. So wurde bei dem St. Georgspiel in Turin 1427 ein Posten verrechnet für ‚blanc de Puille pour faire l'encarnacion de ceux qui seront ou sembleront estre nus'. Vgl. noch über diese Frage d'Ancona 1, 450, Langlois in d. Bibl. de l'école des chartes 67, 524, Cohen S. 201.

poetische Glanzzeit war. Der Geist des aufstrebenden Bürgertums, der sich auf andern künstlerischen Gebieten, vor allem in der Baukunst so glänzend äußerte, fand in den höheren Gattungen der Poesie keinen entsprechenden Ausdruck. Im wesentlichen herrscht in den Mysterien die nämliche Pedanterie, die nämliche Geschmack- und Schwunglosigkeit wie in den erzählenden und lehrhaften Dichtungen dieses Zeitraums. Was die äußere Form betrifft, so wird in den englischen und französischen Mysterien Vers und Reim geschickt gehandhabt. In den englischen Mysterien sind auch weiterhin kunstvolle alliterierende und gereimte Strophen vorherrschend, doch liegt es in der Natur der Sache, daß die Strophenteilung der dramatischen Beweglichkeit oft genug Eintrag tut. In den Towneley Mysteries begegnen wir einzelnen Stellen in paarweis gereimten Kurzzeilen, namentlich im Spiel von Kain und Abel, die sich sehr vorteilhaft abheben. In den meisten Fällen wechseln die Strophenformen mit den einzelnen Spielen, nur in den Chester Plays bleibt die nämliche Strophe durch alle Spiele vorherrschend. Auch die keltischen Mysterien sind strophisch abgefaßt. Anders in Frankreich und in Deutschland; hier herrscht auch weiterhin die achtsilbige, resp. vierhebige Kurzzeile, das gewöhnliche Versmaß der erzählenden und Lehrdichtung. In Frankreich findet sich noch der Gebrauch, jede Rede mit einer Halbzeile zu schließen, auf welche dann die erste Zeile der folgenden Rede reimt, so in dem Mysterium von Crispinus und Crispinianus, mitunter auch in den Mysterien der Sammlung von Ste Geneviève. Dieser Kunstgriff, der, wie wir sahen, für das Memorieren sehr vorteilhaft war, wurde indes bald aufgegeben; man begnügte sich mit einfacher Reimbrechung. Hie und da finden wir auch längere, zehnsilbige Verse, namentlich wenn es sich darum handelt, eine feierliche Wirkung zu erzielen, so in der großen Rede des Weltschöpfers am Anfange des Mysteriums vom Alten Testament.[1] Überhaupt kommt es in den französischen Mysterien häufig vor, daß die Dichter den Wechsel der Stimmung durch Wechsel des Versmaßes auszudrücken suchen. Sehr verbreitet ist die Gewohnheit, den normalen Fluß der Verse durch Triolette zu unterbrechen, die manchmal eine hübsche Wirkung tun, z. B. wenn in Grebans Passion 4657 die Schäfer das Landleben preisen:

1) Über die seltenen Fälle, wo an solchen Stellen der Alexandriner eintritt, vgl. Roy III, 110*.

I. Est il liesse plus serie
Que de regarder ces beaux champs
Et ces doulx aignelès paissans,
Saultans en la belle prairie?
II. On parle de grant seignourie
D'avoir donjons, palais puissans;
Est il liesse plus serie
Que de regarder ces beaux champs?

oder das Triolett vor der Opferung Isaaks im Mysterium vom Alten Testament 10273:

A. A Dieu mon filz. J. A Dieu mon pére
Bendé suys; de bref je mourray;
Plus ne voy la lumiére clére
A. A Dieu mon filz. J. A Dieu mon pére
Recommandés moy à ma mére
Jamais je ne la reverray.
A. A Dieu mon filz. J. A Dieu mon pére
Bendé suis, de bref je mourray.

Eine Stelle, durch welche Chamisso (Werke 5, 335) zu einem überschwenglichen Lobe der Mysterien begeistert wurde. Dagegen findet sich diese Spielerei auch oft genug in ganz sinn- und geschmackloser Weise angewendet, wo die Triolettform zum Inhalte schlechterdings nicht paßt, z. B. wenn in Grebans Passion 26906 ff. Joseph von Arimathia und Nikodemus die Nägel aus dem Kreuze ziehen:

J. Le clou n'est pas bon à ravoir,
Ne sçay qui si bien l'a fiché.
N. Joseph à ce que je puis veoir,
Le clou n'est pas bon à ravoir.
J. Que froide nuit puit il avoir
Qui si fort l'y a ataché!
N. Le clou n'est pas bon à ravoir.
J. Ne sçay qui l'a si bien fiché.

Aber nicht bloß in Trioletten, auch in andern künstlichen und überkünstlichen Formen haben die französischen Mysteriendichter in diesem Zeitalter der Rhètoriequeurs ihre Versgewandtheit gezeigt, und in den Lehrbüchern der Poetik aus dieser Schule, die im übrigen auf die dramatische Dichtkunst nicht näher eingehn, wird bei einigen komplizierten Strophen erwähnt, daß sie auch in den ‚jeux de personnages' verwendbar seien.[1]

1) Vgl. den Recueil d'arts de seconde rhétorique ed. Langlois 1902 S. 218 f., 271. Ähnliche Lehren in poetischer Form enthält die Schrift: Le Jardin de plaisance et fleur de Rethorique nouuellement imprime a paris s. a.

[Fortsetzung der Anmerkung S. 182.

Es ereignet sich oft genug, daß der Mangel an künstlerischer Erfassung des Stoffs im Gegensatze zur glatten äußeren Form nur um so unliebsamer hervortritt.[1]

Das kann man nun freilich von den deutschen Mysterien nicht sagen. Hier ist die Liebhaberei für gekünstelte Versformen nicht in das Drama eingedrungen; es herrscht die übliche Kurzzeile, schlecht und recht gebaut. Mit Ausnahme des Arnold Immessen verzichten die Dichter auf das Kunstmittel der Reimbrechung, was natürlich dazu beiträgt, den Dialog steif und bewegungslos zu machen. Auch der Umstand ist auf den Stil der deutschen Dramen von nachteiliger Einwirkung, daß die gesungenen lateinischen Textworte sich hier in viel größerem Umfange als anderwärts erhalten haben. Sehr oft hat der deutsche Text den Charakter einer unbeholfenen Paraphrase des lateinischen, z. B. wenn in einem Tiroler Passionsspiele das Wort am Kreuze ‚consummatum est' wiedergegeben wird (Wackernell S. 153):

Nun ist alles vollpracht
Was die prophetten haben gedacht
Von mir zw schreyben oder zw sagen
In den vergangenen jaren und tagen.

Oder wenn im Augsburger Passionsspiele Christus am Kreuze sagt (1779 f.):

Mich dürstet ser zu diser stund
Das sey von mir euch allen kund.

Die lyrischen Einlagen sind meist nicht das Werk der Dichter, sondern aus Dramen der früheren Zeit oder von anders woher entnommen.

Jedenfalls zeigt sich im poetischen Sprachausdrucke kein Fortschritt gegen die Zeiten, wo die Verskunst der jugendkräftigen Nationalliteraturen und die schwungvolle lateinische Lyrik auf das geistliche Drama hinüber wirkten. Der strenge

---

(1499/1500 vgl. Brunet s. v., Expl. in Wien), die sich, soviel ich weiß, allein unter allen diesen Schriften etwas ausführlicher über das Drama verbreitet, sie enthält C. 2 ff. drei Gedichte: pro forma compilandi moralitates, pro comediis, pro misteriis compilandis cronicis romanicis et historiis [sic]. Letzteres Gedicht enthält Vorschriften über Lais und Virelais in den Mysterien, sowie die Vorschrift, daß die Sprechweise der Geistlichen, Kaufleute, Jünglinge, Greise usw. ihrem Stand und Lebensalter entsprechend sein müsse. Über eine weitere Vorschrift s. u. Buch VI.

1) Vgl. z. B. das Palindrom im Mysterium von S. Barbara (Parfait 1, 21) oder die Worte der Salome im Weihnachtsmysterium von Rouen.

und oratorienhafte Stil der früheren Epoche war mehr dazu angetan, die eigentliche Poesie der heiligen Geschichte hervortreten zu lassen. Wirkungen wie im Daniel des Hilarius oder im Thüringer Spiel von den klugen und törichten Jungfrauen werden kaum wieder erzielt. Bei vielen Mysterien des ausgehenden Mittelalters wird der moderne Leser durch die geschwätzige Breite und Unbeholfenheit zur Verzweiflung gebracht und begrüßt es als eine wahre Erquickung, wenn wenigstens einmal eine recht eklatante Geschmacklosigkeit dazwischen kommt. Allerdings haben einige Gelehrte versucht, den poetischen Stil der Mysterien in möglichst glänzendem Lichte darzustellen, besonders in Frankreich, wo der spöttische Tadel Sainte Beuves[1] die Spezialisten auf dem Gebiete der mittelalterlichen Literatur zum Widerspruche herausforderte. Aber gerade in solchen Fragen sind die Spezialisten nicht immer die zuverlässigsten Richter. Ich selber habe oft genug die Erfahrung gemacht, daß ich mir beim Lesen eines Mysteriums die Bemerkung in mein Notizheft eintrug, in der oder jener Szene befinde sich eine durch Kraft und Schönheit des Ausdrucks hervorragende Stelle, und wenn ich dann später die betreffende Stelle nachschlug, konnte ich mein früheres günstiges Urteil nicht mehr begreifen. Dies erklärt sich dadurch, daß die Stelle sich bei der ersten Lektüre von ein paar hundert oder ein paar tausend vorhergehenden Versen vorteilhaft abhob. Man wird eben bei dem vielen Mysterienlesen sehr genügsam.

Auch hinsichtlich des dramatischen Aufbaus und der Charakterschilderung ist kein wesentlicher Fortschritt gegen die früheren Stadien des mittelalterlichen Dramas zu verzeichnen.

Bei einer aprioristischen Betrachtung könnte man vielleicht die spätmittelalterliche Form des Dramas für die denkbar günstigste unter allen dramatischen Formen erklären, wenigstens insofern als in keiner andern Form die Rücksichten auf den begrenzten Raum der Bühne, die beschränkte Zahl der Schauspieler, die kurze Dauer eines Theaterabends so wie hier in Wegfall kommen; beengende Rücksichten, welche die Dramatiker aller Völker und Zeiten oft genug schmerzlich empfunden haben. Ein mittelalterlicher Mysteriendichter kann sich alle Freiheiten des Buchdramatikers erlauben und dabei doch bühnenfähig bleiben. Er kann uns jeden Augenblick von der Heimat in die weiteste Ferne,

1) Vgl. besonders dessen Nouveaux Lundis 3, 358 ff.

von der Höhe des Himmels in den Abgrund der Hölle führen und der Maschinist wird nicht das mindeste dagegen einzuwenden haben. Wenn ihn im Laufe der Dichtung die Lust anwandelt, noch vierzig bis fünfzig Personen mehr auftreten zu lassen, als vorgesehen war, so wird er immer noch Zunftgenossen und Brüderschaftsmitglieder finden, die bereit sind, mitzuwirken. Auch wenn die Aufführungszeit fünf bis sechs Stunden länger dauert, so schadet das nichts, der Herold braucht nur den Leuten zu verkündigen, sie sollten den andern Tag zu der oder jener Stunde wieder auf den Marktplatz kommen. Aber man sieht auch bei den großen Mysterien, wie wohltätig der äußere Zwang ist, der zu klarer Hervorhebung des Wesentlichen und zu künstlerischer Abrundung nötigt.[1] Die Verfasser der Mysterientexte wurden durch die bequeme Form verführt, alles ohne Unterschied in Handlung zu übertragen. Nur ein Beispiel sei aus unzähligen herausgegriffen. Nachdem Judas von Gewissensbissen gepeinigt vor den Hohenpriestern erschienen ist und ihnen die dreißig Silberlinge vor die Füße geworfen hat, berichtet das Evangelium weiter, daß die Priester das Blutgeld nicht in den Gotteskasten legen wollten, sondern dafür einen Begräbnisplatz für Pilger kauften. Ein neuerer Dramatiker würde diesen Umstand einfach weglassen; die Mysteriendichter behandeln ihn ebenso ausführlich, wie alle anderen Begebenheiten der Passion, bei Greban z. B. umfaßt die Beratung über den Ankauf des Ackers genau dieselbe Verszahl wie die vorhergehende Szene zwischen Judas und den Priestern. Auch noch im Oberammergauer Passionsspiele ist diese Szene mit lästiger Weitläufigkeit dargestellt. Ebenso werden in den Hauptszenen

1) Wie wenig man an eine solche Abrundung dachte, geht auch daraus hervor, daß in Frankreich öfters eitle Schauspieler sich auf eigene Kosten ihre Rollen von den Dichtern vergrößern ließen. Über ein neues Beispiel zu den früher bekannten vgl. Mystère des trois Doms S. LVI. Ein ähnlicher Fall Wackernell S. CCLXXXIV. Manchmal wurden auch neue Rollen, die für den Zusammenhang völlig überflüssig waren, in die Texte nachträglich eingeschoben, bloß um noch einigen Leuten die Mitwirkung bei der Aufführung zu ermöglichen; vgl. die von Jeanroy (Romania 23, 544) erwähnten Beispiele. Charakteristisch ist auch, wie häufig die Dichter Bankett- und Zechszenen vorführen, die mit der Handlung nichts zu tun haben. Offenbar taten sie dies den Schauspielern zu Gefallen, die mit besonderer Vorliebe in solchen Szenen mitwirkten. Vgl. namentlich die aktenmäßigen Mitteilungen aus Luzern (Brandstetter, die Regenz bei den Luzerner Osterspielen, Luzern 1886, S. 38); dort wurde 1583 bestimmt, daß in Zukunft die Schauspieler selber zahlen sollen, was sie in solchen Szenen verzehren.

oft die Nebenumstände ungebührlich breitgetreten. Wenn Pilatus sich die Hände wäscht, so sendet er im Egerer Passionsspiele zuerst den Miles Laurein ab, um Wasser zu holen, Laurein erklärt sich bereit, dann bringt er das Wasser. Pilatus wäscht sich die Hände, der Miles Dietrich bringt ein Handtuch: ‚Herr Pilate nempt das Handtuch weis, das bring ich euch mit ganzem fleis' usw. Dann werden auch oft nebensächliche Umstände unnötigerweise durch ausführlich motivierende Szenen vorbereitet. Dies geschieht namentlich in den französischen Mysterien. In der Passion von Arras geht Petrus vor der Szene im Garten Gethsemane zu einem Schwertfeger und kauft sich ein Schwert, bei Jean Michel wird uns vorgeführt, wie Pilatus und Herodes sich verfeinden und wie die Schächer gefangen und in den Kerker geworfen werden. Hin- und Herwandern der Boten auf dem Schauplatze und deren weitläufiges Gerede fanden wir schon in den früheren geistlichen Dramen; mit der Ausdehnung des Schauplatzes und der Spieldauer nimmt es noch mehr überhand. Bei Greban sind wir Zeugen, wie die Eltern des Blindgebornen von einem Boten herbeigeholt werden, im Mysterium vom Alten Testamente sehn wir, wie Pharao zum Gefangenwärter schickt und dieser dann Joseph frei läßt. Auch kommt es jetzt immer häufiger vor, daß die Handlung zugleich an zwei Orten spielt, wofür uns ja schon in dem ältesten Passionsspiel, dem Benediktbeurer, ein Beispiel begegnete. Das erste Verhör Jesu und die dreimalige Verleugnung Petri werden sehr häufig in der Weise parallel dargestellt, daß die Handlung sich abwechselnd zwischen dem Saale des Hohenpriesters und dem Hofe hin und her bewegt. In der Kunstsprache des französischen Mittelalters wird ein derartiges Überspringen des Dialogs als ‚interlocutoire' bezeichnet.[1] Julleville hat bei diesem Verfahren schon daran erinnert, daß ja auch im modernen Drama der Dialog oft zwischen mehreren Gruppen abwechselt, die sich an verschiedenen Enden eines und desselben Salons befinden. Nur daß auf der mittelalterlichen Bühne der Schauplatz oft mehrere große Länder zugleich umfaßt. So werden im Mysterium vom Alten Testamente die Szenen, die sich auf Josephs Verkauf beziehen, von andern unterbrochen, in denen geschildert wird, wie der Bäcker Pharaos von einem feindlichen König bestochen wird, um seinen Herrn zu vergiften, wie alsdann der Anschlag mißlingt und der Missetäter ins Gefängnis geworfen

1) Parfait 1, 251, 301.

wird. In dem Mysterium von St. Quintinus und seinen Genossen[1] wird vorgeführt, wie in Soissons ein Gastwirt in die Schusterwerkstatt kommt, in welcher die Heiligen Crispinus und Crispinianus arbeiten; er will sich dort ein paar Stiefel machen lassen. Dann wird die Handlung nach Rom übertragen, wo Kaiser Diocletian den Papst Marcellinus auffordert, ein Opfer am Altare Jupiters darzubringen. Der Papst weigert sich und erleidet den Märtyrertod. Inzwischen sind in Soissons die Stiefel des Gastwirts fertig geworden, er probiert sie an und die Handlung spinnt sich weiter, um nach einiger Zeit wieder auf einen andern Schauplatz übertragen zu werden.

Und doch wird dieser Schauplatz durch eine höhere Einheit zusammengehalten. Er umfaßt das ganze Weltall, oben den Himmel, wo Gott inmitten der Engelscharen thront, die Hölle, deren greulicher Rachen an einem Ende des Schauplatzes sich öffnet, um die schauerlich grotesken Teufelsgestalten aus- und einzulassen, sodann den weiten Erdkreis, auf dem sich all die mannigfachen Völker der Welt und alle Menschenklassen, Könige, Ritter, Bürger und Bauern bewegen und ihren Lohn erhalten, je nachdem sie den Engelsstimmen oder den Verlockungen der Hölle Gehör schenken. Und in den Mysterien, welche, Oster- und Weihnachtszyklus verbindend, vom Sündenfall bis zur Erlösung führen, war den Dichtern ein Stoff dargeboten, der bereits durch die kirchliche Lehre die abgerundetste Form und den folgerichtigsten Aufbau erhalten hatte. Zur einheitlichen Gestaltung dieser Szenenreihe dient in vielen Mysterien eine allegorische Fiktion, die auf den heiligen Bernhard zurückgeht:[2] nach dem Falle des Menschen erscheinen Gerechtigkeit, Wahrheit, Barmherzigkeit und Friede vor dem himmlischen Throne, Barmherzigkeit und Gerechtigkeit sprechen dafür und dagegen, daß das Menschengeschlecht gerettet werde; endlich beschließt die Dreieinigkeit, daß der Sohn Mensch werden und sich als Opfer hingeben solle. Oft erscheinen auch die ehrwürdigen Gestalten der Erzväter und Propheten, die alsdann, wie in den älteren Prophetenspielen vom Sündenfalle zur Erlösung hinüberleiten, in manchen Spielen lassen sie ihre klagenden und flehenden Stimmen aus der Vorhölle hinauf zum Himmel ertönen. Endlich, wenn die Zeit erfüllt ist, wird der Engel

1) ed. Chatelain, S. Quentin 1908 Z. 10380 ff.

2) Vgl. Zeitschr. f. deutsches Altert. 22, 173 ff. Dieselbe Fiktion auch bei Bonaventura cap. II; auch s. o. S. 117.

Gabriel zur Jungfrau Maria herabgesandt, alsdann beginnt das irdische Leben des Gottmenschen und wird bis zu dem Zeitpunkte vorgeführt, wo er seinen Triumph über Tod und Hölle feiert. Doch befindet sich unter den Mysteriendichtern kein einziger, der wie Dante mit dem durchgebildeten Sinne für diese symmetrisch abgeschlossene Weltanschauung auch dessen hohen Dichtergeist verbunden hätte; in allen Mysterien, die auf uns gekommen sind, ist unter dem Wust des ermüdenden Details nur wenig von den großen Umrißlinien zu bemerken.

Das nämliche gilt von den Prozessionsspielen des Fronleichnamsfestes, wo die Kette der Ereignisse noch weiter geführt wird bis zum Antichrist, Weltuntergang und jüngsten Gericht. Wie die Reihe der Propheten vom Sündenfall zur Erlösung hinüberführt, so führt in den deutschen Fronleichnamsspielen die Reihe der Heiligen von der Erlösung zum Weltende. Da konnte man mit Staunen sehen, wie der Ritter Georg mit der schönen Jungfrau und dem Drachen und der große Christoph mit dem Jesusknaben auf der Schulter daher gezogen kam; ein Haupteffekt aber war das Schiff mit der heiligen Ursula und ihren Jungfrauen, das namentlich in den Aufzeichnungen über die Freiburger Fronleichnahmsaufzüge eine große Rolle spielt. Wie sehr das alles auf das Volk wirkte, können wir noch aus dem Hohne des Papistenfeindes Naogeorgus erkennen.[1] Der große Plan tritt uns hier um so klarer entgegen, je einfacher und kunstloser die Ausführung ist, in der Zerbster Prozession mit ihren Knittelversen und Spruchbändern deutlicher als in dem Künzelsauer Spiel oder den englischen Kollektivmysterien, wo er von allerlei Beiwerk überwuchert erscheint.

Wenn also über die Kunst des dramatischen Aufbaus in den Mysterien nicht viel rühmliches zu sagen ist, so gilt das nämliche für andere Aufgaben des dramatischen Dichters: die anschauliche Vorführung der Charaktere, die Bloßlegung der Triebfedern zu den Begebenheiten, welche die Geschiche überliefert, die Zusätze zum überkommenen Stoffe, welche die künstlerische Wirkung erhöhen sollen. Was sich von dergleichen Dingen in den Mysterien findet, ist in den seltensten Fällen dem eignen Geiste des Dichters entsprungen. Soweit das Leben Jesu in Betracht kommt, stammen die Zusätze meist aus den Schriften kontemplativer Theologen, die

1) Naogeorgus, Regnum Papisticum (s. l. 1553) S. 153; ähnlich Seb. Franck im Weltbuch (1534) Bl. 132.

sich in die Betrachtung des Erlösungswerkes, der Passion, der Schmerzen der Gottesmutter versenkten, die oft in ihren Verzückungen den Herrn und die Gottesmutter selber zu erblicken glaubten, wie sie zu ihnen herabstiegen und von den Ereignissen ihres Lebens erzählten. Oder es stammt aus den Reden begeisterter Prediger, die mit dem Schwung ihrer glänzenden Phantasie den Hörern die einzelnen Stadien des Lebens und Leidens Jesu vergegenwärtigten. Der dichterische Geist war bei diesen Männern lebendiger und tiefer als bei den Mysteriendichtern. Die ergreifendsten Züge aus ihren Visionen und Predigten wurden von andern Erbauungsschriftstellern wiederholt und variiert und drangen auch in die gereimten Darstellungen der heiligen Geschichte ein. Auch in den Mysterien begegnen uns auf Schritt und Tritt die Spuren dieser Literatur, so in den verschiedenen Zusätzen zu dem biblischen Berichte über die Martern, die Jesus erduldete, in der Ausmalung der Seelenzustände des Johannes, der Maria Magdalena und vor allem der Gottesmutter, deren Compassio in den erbaulichen Schriften des Mittelalters oft einen breiteren Raum einnimmt als die Passion selber. Die Entstehung und die im späteren Mittelalter stetig zunehmende Verbreitung dieser ausschmückenden Zusätze sind, soviel ich weiß, noch nicht im Zusammenhang erforscht worden, obwohl eine solche Untersuchung von großem Interesse für Theologen und Literarhistoriker und, beiläufig bemerkt, auch für Kunsthistoriker wäre. Ebenso könnte sie für die Chronologie der Mysterien von Bedeutung werden, denn es würde sich dadurch gewiß in manchen Fällen ein terminus a quo gewinnen lassen. Nur einer von den Mysteriendichtern hat die Aufgabe der Quellenforschung erleichtert, indem er in seiner Handschrift die theologischen Belegstellen beifügte. Es ist dies der Verfasser des Rouener Weihnachtsmysteriums. Die Verfasser der Passionsdramen, die aus dieser Literatur am meisten schöpften, lassen uns sämtlich ohne Quellennachweise. Soweit ich die theologische Literatur auf diesen Zusammenhang hin durchmusterte, fand ich am meisten hierhergehöriges Material in den Schriften des heiligen Bernhard und vor allem in den weitverbreiteten Meditationen, die im 13. Jahrhundert aus dem Kreis der italienischen Franziskaner hervorgingen und dem heiligen Bonaventura zugeschrieben wurden,[1] sodann in der Expositio in passionem domi-

1) Über die Benutzung eines früheren Werks, des Dialogus B. Mariae et Anselmi (Migne 159, 273 ff.) in diesen Meditationen vgl. Roy III, 93*.

nicam des Kanzlers Gerson[1] und in der Predigtsammlung Meffrets; einiges boten auch die Revelationen der heiligen Brigitte. Eine größere Anzahl solcher ausschmückender Züge findet man vereinigt in einem kompilatorischen Werk, in der Concordantia dominicae passionis, als deren Verfasser Nikolaus von Dinkelsbühl bezeichnet wird. Indes konnte ich es nicht als meine Aufgabe betrachten, bei jedem einzelnen Mysteriendichter zu untersuchen, woher er diese Züge entlehnt hat und es wird sich das auch schwerlich in allen Fällen nachweisen lassen. Die Verfasser waren ja meistens Geistliche, und die Literatur, in der sie aufwuchsen, bot ihnen in hunderterlei verschiedenen Variationen solche Motive dar. Für unsern Zweck genügt der Nachweis, daß zahlreiche Details aus der Mysterienliteratur sich auch in der theologischen Literatur vorfinden und folglich von dorther entlehnt sind. Auch wenn wir einen Zug in einem Mysterium finden, den wir in der theologischen Literatur bloß in der Zeit nach der Entstehung dieses Mysteriums nachweisen können, sind wir ohne weiteres zu der Annahme berechtigt, daß ein uns unbekanntes theologisches Werk aus früherer Zeit die Quelle des Dichters war. Denn wir dürfen in allen solchen Fällen voraussetzen, daß der Komödiant vom Pfarrer gelernt hat und nicht umgekehrt.[2]

In den Mysterienszenen, die die Marter Christi darstellen und durch die übergenaue und ausführliche Schilderung der Folterqualen für unser Gefühl oft in hohem Grade abstoßend sind, läßt sich der Einfluß der Erbauungsliteratur besonders deutlich erkennen. Wenn in dem Egerer Passionsspiele dargestellt wird, wie Christus zweimal gegeißelt wurde, erst mit der Brust, dann mit dem Rücken gegen die Säule gebunden, so finden wir dieselbe Darstellung auch in den Passionspredigten Kannemanns.[3]

1) Aus dem Französischen übersetzt in seinen Werken ed. du Pin, Antw. 1706, III, 1153 ff. Einzelne Entlehnungen aus Bonaventura verzeichnete bereits d'Ancona; einzelne Stellen aus Gerson u. N. v. Dinkelsbühl, die mit den deutschen Passionsspielen übereinstimmen, bemerkte Keppler, Histor. Jahrb. d. Görresgesellsch. 3, 289 ff.

2) Henri Estienne in seiner Apologie pour Hérodote II, 31 (zitiert von Roy III, 438) sagt zwar von den Predigern des 15. Jahrhunderts: ‚Voilà comment ce gentil prescheur deschiffre cette histoire, s'accordant si bien avec les joueurs de passion qu'il n'est aisé à deviner s'il a emprunté d'eux ou s'ils ont emprunté de luy.'

3) Mir unzugänglich. Die obige Mitteilung nach Cruel, Geschichte der deutschen Predigt, Detmold 1879 S. 580.

Wenn die geißelnden Soldaten den schönen Körperbau und die schöne Hautfarbe Jesu bewundern, so ist an die Schilderung des schönen Leibes zu erinnern, wie sie sich in Verbindung mit der Leidensgeschichte z. B. in den Visionen der heiligen Brigitta findet.[1] Bonaventura und Gerson berichten, daß das Kleid nach der Geißelung am wundenbedeckten Körper festklebte und dann bei der Kreuzigung gewaltsam herabgerissen werden mußte; der nämliche Zug findet sich auch in einer Predigt des deutschen Karthäusermönches Schölzelin (Germ. III, 230). Ein grauenhafter Zug ist es, daß Christi Leib auf dem Kreuze erst gewaltsam mit Stricken auseinander gezerrt wird und dann erst die Nägel eingeschlagen werden, ein Zug, der seit Bonaventura auch in den Passionspredigten fast regelmäßig wiederkehrt. Von den Nägeln berichtet Gerson, sie seien ‚absque artificio' angefertigt gewesen. Stumpfe Nägel werden auch in den Passionsspielen von Donaueschingen und Eger, sowie in Castellanis italienischer Passion angewendet; in mehreren französischen Passionen und in der cornischen Passion wird vorgeführt, wie der Schmied, der die Nägel anfertigen soll, von Lahmheit befallen wird, worauf seine Frau sich an den Ambos stellt und die Arbeit ausführt. Daß Malchus nach der wunderbaren Heilung des Ohrs nicht aufhört, den Herrn zu verfolgen und zu mißhandeln, daß er ihn vor dem Hohenpriester ohrfeigt: dieser Zug der Passionsspiele findet sich gleichfalls bei Gerson und Meffret, doch muß er bei den Theologen noch früher vorkommen, bereits Peter von Blois[2] hat ihn verwendet.

Edler und reiner sind die Wirkungen der Erbauungsliteratur, die in den Marienszenen hervortreten. Seit Bonaventura begegnet uns sehr häufig der Abschied Jesu von Maria, ehe er sich zum letztenmal nach Jerusalem begibt; Maria bittet den Sohn, sich nicht zu opfern, oder doch einen weniger schmerzvollen und schmachvollen Tod zu wählen; Jesus hält ihr ernst und ruhig die vorausbestimmte Notwendigkeit entgegen. Diese Szene ist auch in die Mysterien übergegangen; wenn im Egerer Passionsspiele Maria nach der Belehrung durch ihren Sohn beim Erzengel Gabriel Trost und Hilfe sucht, so ist hier eine weit verbreitete Anschau-

1) Lib, I cap. 37 ed. Durantus und die dort zitierte Literatur.

2) Petrus Blesensis, Cantilena de lucta carnis et spiritus (hinter seiner 57. Epistel in der Mainzer Ausg. v. 1600 S. 98). Daß Malchus dem Herrn die Ohrfeige versetzt habe, kommt auch frühzeitig in sagenhaften Traditionen vor, vgl. Wesselofsky im Archiv für slavische Philologie 5, 398.

ung verwertet, deren auch Nikolaus von Dinkelsbühl gedenkt, daß nämlich Gabriel sich immer in der Nähe Marias befunden habe.[1] In den Spielen von Eger, Augsburg und Hall empfiehlt die ängstlich besorgte Mutter ihren Sohn der Obhut des Verräters Judas, auch dieser Zug ist, wie die Schilderung des Nikolaus von Dinkelsbühl beweist, aus der Erbauungsliteratur entlehnt; bei Gerson ist es Magdalena, die den Verräter um Wachsamkeit bittet. Ähnliche Entlehnungen lassen sich für alle weiteren Stadien der Compassio nachweisen: wie Johannes nach der Gefangennahme Jesu nach Bethanien eilt und die Frauen benachrichtigt, wie sich dann auf dem Wege zur Richtstätte Mutter und Sohn begegnen, wie Jesus unter der Last des Kreuzes zusammenzubrechen droht und Maria sich erbietet, ihm die Bürde tragen zu helfen, wie sie von den Soldaten verhöhnt und zurückgestoßen wird, bis sie endlich, getreu dem evangelischen Bericht, mit Johannes am Fuße des Kreuzesholzes steht. Oft wird hier auch die Tradition verwertet, daß Maria die Blöße des Gekreuzigten mit einem Tuche bedeckt habe.[2] Die Frage, ob die Gottesmutter ihren Schmerz ruhig ertrug oder ihn mit Tränen und lauten Wehklagen äußerte, ist von den Theologen viel erörtert worden; die dramatischen Dichter haben gewöhnlich die letztere Meinung vorgezogen.

Nach dem Heiland und seiner Mutter wenden wir uns zu zwei Gestalten, deren nähere Ausführung und psychologische Begründung einem neueren Dramatiker besonders anziehend erscheinen müßte: Pilatus und Judas Ischarioth.

Bei der Darstellung des Pilatus wird nur wenig zu dem Texte des Evangeliums hinzugefügt, durchaus nicht zum Schaden der dichterischen Wirkung, denn dadurch behält dieser Charakter das eigentümliche psychologische Interesse, das in den kurzen Andeutungen des evangelischen Berichtes enthalten ist und noch mehr zwischen den Zeilen hindurchblickt. Bezeichnend ist es, daß der Ausspruch: ‚Was ist Wahrheit?' in so vielen Passionstexten übergangen wird. In Deutschland fand ich ihn nur dreimal, in Tirol (Wackernell S. 89), sodann im Egerer Spiel 5150:

1) Auch in anderen Passionsspielen begegnet uns diese Anschauung, bei Jean Michel z. B. erscheint Gabriel nach der Kreuzigung als Tröster Marias (Parfait 2, 372).

2) Vgl. über diese Tradition die Briefe Wimphelings (Archiv f. Lit.-Gesch. 14, 3 ff.), der sich mit großer Entschiedenheit gegen die willkürlichen Zusätze zur Passionsgeschichte wendet.

Nun, wie magstu bedeutten
Die warheit bei den leutten,
Sag doch mir an alles leidt
Was doch ist die warheit?

und im Heidelberger Spiel 4635:

Nu sage mir onn vnderscheydt
Was jst doch die worheytt?

weit hübscher heißt es bei Greban 21478:

Puisque la vérité congnois
et que si fort advery t'as
beau sire, quid est veritas?

Die furchtsame Schwäche, die ihn schließlich veranlaßt, dem Drängen der Juden nachzugeben, kommt bei Jean Michel trefflich zum Ausdruck; das kurze Selbstgespräch gilt mit Recht als eine Glanzstelle der Mysterienliteratur.[1] In der auvergnatischen Passion wird auch noch am Schluß dargestellt, wie der reuige Pilatus in eine tiefe Schwermut versinkt; er weist alle Nahrung zurück und will auch keinen Trost von seiner Frau annehmen, die nicht umhin kann zu bemerken, daß oftmals der Rat einer Frau ‚a sages gens porte profit'. Dagegen erscheint Pilatus in den englischen Mysterien als eine rohe Karrikatur, als ein Tyrann in der Art des Kindermörders Herodes.

Was Judas betrifft, so wird nur in wenigen Fällen der Versuch gemacht, die Grundzüge seines Charakters schon vor den Ereignissen der Passionswoche vorbereitend anzudeuten. So erscheint er bei Greban 13357 schon bei Gelegenheit der Verklärungsszene als neidisch und mißgünstig; er ärgert sich, daß er nicht zu den bevorzugten Jüngern gehört, die Jesus als Begleiter auserwählte. Bei Jean Michel stößt er das kananäische Weib zurück, das sich an den Herrn herandrängt, während er an der entsprechenden Stelle bei Greban 12294 nur ein paar mißmutige Worte fallen läßt. Wo sich die Mysteriendichter auf eine Motivierung des Verrats einlassen, begnügen sie sich damit, den Teufel in eigener Person als Anstifter darzustellen, ebenso erscheint wiederholt der Teufel oder die allegorische Gestalt der Verzweiflung, um den Verräter nach seiner Untat zum Selbstmord aufzustacheln. Sonst wird fast ausschließlich die Geldgier als Triebfeder des Verbrechens hervorgehoben, sehr häufig mit einer eigentümlich spitzfindigen Begründung. Als Magdalena beim

1) Mitgeteilt von Julleville 1, 325.

Gastmahl in Bethanien das Haupt und die Füße des Herrn salbte, beschwerte sich Judas nach dem Berichte des Johannes (12, 5) über eine solche Verschwendung, die dreihundert Denare, die die Salbe kostete, hätte man lieber den Armen geben sollen; aber das sagte er nur, weil er den Geldbeutel führte und ein Dieb war. Diese dreihundert Denare wurden nun mit den dreißig Silberlingen, von denen Matthaeus berichtet, in Verbindung gebracht. Judas habe stets den zehnten Teil der anvertrauten Gelder unterschlagen und habe sich durch den Verrat schadlos halten wollen. Wenn Judas durch einen Kuß den Herrn verraten will, so gibt er in mehreren Mysterien als Grund an, daß die Häscher sonst aus Versehen den Apostel Jacobus ergreifen könnten, der dem Herrn täuschend ähnlich sehe.[1] Daß bei der Erhängung der Leib des Judas barst und die Eingeweide herausfielen (Apostelgeschichte 1, 18), wird dadurch erklärt, daß die Seele ihren Weg nicht durch den Mund nehmen konnte, der den Herrn geküßt hatte. Dies brachte man auf der Bühne dadurch zum Ausdruck, daß Judas vorn in seinem Kleide einen Vogel verbarg, welchen er bei der Erhängungsszene fliegen ließ. Die zuletzt erwähnten Zusätze zur Rolle des Judas tragen einen anderen Charakter als die Zusätze zur Leidensgeschichte Jesu und seiner Mutter. Sie entstammen nicht der tief erregten Phantasie asketischer Schriftsteller, wir haben es hier vielmehr mit spitzfindigen Klügeleien der Kommentatoren zu tun. Die Hauptsammelstellen für solche Kuriositäten der gelehrten Theologie sind bekanntlich die Historia scholastica des Petrus Comestor, das Speculum historiale des Vincenz von Beauvais und besonders die Postille des Nikolaus von Lyra.[2]

Auf diese Quellen lassen sich auch zahlreiche Züge in anderen Rollen der Passionsdramen zurückführen; für unsern Zweck mag es genügen, wenn aus der Fülle des Stoffs noch ein paar charakteristische Beispiele hervorgehoben werden. Der Traum der Frau des Pilatus, die ihren Mann noch vor dem Urteilsspruche warnen läßt, erscheint bei den theologischen Erklärern[3] als ein Wendepunkt in der Passionsgeschichte. Der Teufel erkennt, daß es ein

1) Bei Jean Michel (Parfait I, 202) ist Jacobus ‚vestu et habillé prés ou environ comme nostre Seigneur'. Ebenso in der bildenden Kunst.

2) Die Bedeutung dieser Postille für die Mysteriendichtung wurde schon in der ersten Auflage dieses Werks hervorgehoben und durch zahlreiche Beispiele erläutert; seitdem hat Roy III, 206 ff. in seiner Vergleichung Grebans mit Nikolaus von Lyra noch eine Reihe von neuen Belegen hervorgezogen.

3) Vgl. Nikolaus von Lyra zu Matth. cap. 27.

Fehler war, den Judas zum Verrat aufzustacheln, und daß er damit das Erlösungswerk der Menschheit gefördert habe. Die freudige Erwartung der Väter in der Vorhölle stellt ihm die drohende Gefahr der Höllenfahrt lebendig vor Augen; er will nun den Opfertod hintertreiben und flüstert deshalb der Frau des Pilatus den Traum ein. Die Szene, wo dies geschieht, ist eine der verbreitetsten in den Mysterien; die Begründung der neuen Wendung wird in der Passion von Arras, bei Arnoul Greban und im Frankfurter Passionsspiel durch teuflische Beratungsszenen ins volle Licht gesetzt. Wenn Maria Magdalena in dem englischen Magdalenenmysterium — ähnlich auch bei Jehan Michel — von den sieben Todsünden umgeben auftritt, so beruht das auf theologischen Interpretationen der Stelle von den sieben Teufeln, die ihr Jesus austrieb.[1] Auch in mehreren Versionen der Szene zwischen Christus, den Schriftgelehrten und der Ehebrecherin findet sich ein Zug, der aus der theologischen Literatur stammt. Johannes 7, 53 ff. erzählt, daß Christus, nachdem die Ehebrecherin ihm vorgeführt wurde, mit seinem Finger etwas auf die Erde schrieb, aber während des Schreibens aufblickte und zu den Schriftgelehrten sagte: ‚wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe auf sie den ersten Stein', worauf sie sich einer nach dem andern entfernten. Nun heißt es in der Postille des Nikolaus von Lyra und ebenso bei Bonaventuva (cap. 68), Christus habe die verborgenen Sünden der Schriftgelehrten in den Sand geschrieben und dieser Erklärung schließen sich auch mehrere deutsche, französische und englische Mysterien an. Wenn nach dem Johannesevangelium 2, 15 Christus eine Geißel aus Stricken machte, um die Wechsler aus dem Tempel zu vertreiben, so meint Nikolaus von Lyra im Anschluß an frühere Erklärer, Christus habe den Strick, den er als Gürtel um den Leib trug, in diesem Fall als Geißel verwendet, dieselbe Auffassung findet sich bei Greban und in den Passionsspielen der Frankfurter Gruppe. Wenn Christus in Emaus, nachdem er das Brot gebrochen hatte, von den Jüngern erkannt wird, so ist dies ‚nach der probabeln Meinung einiger Doktoren', denen sich auch Nikolaus von Lyra

1) Vgl. Nikolaus von Lyra zu Marc. cap. 16; auch Magdalenas Leben im alten Passional ed. Hahn, Frankfurt 1845, S. 369, 84 ff. Auf den nämlichen Worten des Evangelisten beruhen wohl auch die Teufelserscheinungen in den älteren Magdalenenszenen. Das Verhalten der Schriftgelehrten in der Szene mit der Ehebrecherin wird schon im St. Galler Passionsspiel ebenso wie bei Nikolaus von Lyra erklärt.

anschließt, dadurch zu erklären, daß Jesus das Brot so glatt durchzubrechen pflegte, als ob es mit einem Messer zerschnitten wäre; dementsprechend wird auch die Szene in Grebans Passion dargestellt. Wenn Herodes in Trauer versinkt, nachdem seine Tochter von ihm das Haupt des Täufers als Belohnung für ihren Tanz verlangt hat, so war dies, wie Beda und nach ihm Nikolaus von Lyra behaupten, bloße Heuchelei, um den Befehl zur Hinrichtung in den Augen des Volkes als eine unfreiwillige Handlung erscheinen zu lassen; dieser Erklärung hat sich nicht nur Greban, sondern unabhängig von ihm auch der Verfasser einer italienischen Repräsentation angeschlossen.[1]

Neben den Erbauungsschriftstellern und den Kommentatoren kommen auch die Legenden und apokryphen Evangelien in Betracht. Auf diesen Quellen beruht z. B. die Vorgeschichte des Judas und Pilatus, ferner die Longinus- und Veronikaszenen, sodann die Szenen, wo dargestellt wird, wie sich die Fahnen im Gerichtssaale von selber vor Christus verneigen (Ev. Nik. 1, 6), wie Dionysius Areopagita während der Kreuzigung in Athen die Sonnenfinsternis beobachtet, wie die Juden den Joseph von Arimathia wegen seiner frommen Tat ins Gefängnis werfen. Ein merkwürdiger legendarischer Zusatz findet sich in der Kreuzigungsszene der Passion Grebans und in der von Arras. Der Teufel nähert sich einem der Soldaten, denen nach der Kreuzigung der Rock Jesu zugefallen ist und schlägt ihm vor, durch das Würfelspiel zu entscheiden, wer den Rock gewinnen solle. Er erläutert ihm das neue Spiel, die Eins darauf sei zum Trotz Gott dem Vater, die Zwei zum Trotz dem Vater und dem Sohne, die Drei zum Trotz der Trinität usw. Es liegt nahe, hier an eine Entlehnung aus einem moralisierenden Prediger zu denken, zumal da die Prediger nachweislich die entsprechende Stelle des evangelischen Berichts zu Ausfällen gegen das Würfelspiel verwendeten.[2] Gewöhnlich wird jedoch die Geschichte von der teuflischen Erfindung und Erklärung des Würfelspiels in einem anderen Zusammenhange erzählt.[3] Bei den Mysteriendichtern Frankreichs

1) Aus Aquila in den Abruzzen, vgl. die Inhaltsangabe von Vattasso in den Studi e Testi 4, 17.

2) Z. B. in einer Predigt aus dem 14. Jahrh., abgedr. in den Denkschriften der kaiserl. Akad. der Wissenschaften hist. phil. Kl. Bd. V, Wien 1854, S. 134.

3) Vgl. Pamphilus Gengenbach ed. Goedecke S. 373 ff., Reinmar von Zweter ed. Roethe S. 466.

begegnen uns mehrere legendare Züge, die dort schon im 13. Jahrhundert in einer Reihe von Gedichten im Spielmannston einen charakteristischen Ausdruck gefunden hatten, z. B. die Geschichte, wie Judas nach dem Verrat in die Wohnung seiner Mutter kam, wo gerade ein Kapaun am Spieß gebraten wurde. Seine Mutter macht ihm Vorwürfe, daß er den verraten habe, der von den Toten auferstehen werde; Judas erwidert, es sei ebenso unmöglich, daß Christus auferstehe, wie daß der gebratene Kapaun wieder krähe, doch in demselben Augenblick fängt das gebratene Tier zu krähen an. Auch die Geschichte von der Frau des Schmieds (s. o. S. 190) wird schon hier erzählt. Während die Tradition von den stumpfen Nägeln auch in der theologischen Literatur vorkommt, ist diese weitere Ausschmückung dort nicht belegt;[1] es wäre möglich, daß wir hier eine Erdichtung der spielmännischen Erzähler vor uns haben. Auch in der seltsamen Vorgeschichte des Barrabas und der beiden Schächer, wie sie in den französischen Passionsspielen vorgeführt wird, geht vielleicht manches auf die spielmännische Tradition zurück.[2] Dagegen ist die Geschichte mit dem Kapaun schon in der griechischen Apokryphenliteratur nachgewiesen, nur ist es noch nicht klar, wie sie ihren Weg in die französische Dichtung fand.[3]

Ich will den Leser nicht mit Aufzählung aller der Entlehnungen ermüden, die mir in den Mysterien aufgefallen sind. Ein gründlicherer Kenner der geistlichen Literatur des Mittelalters wird gewiß noch manche Quellen nachweisen können, die mir entgangen sind. Im allgemeinen gilt die Regel: wenn wir in den ernsten Szenen der Mysterien etwas finden, was in der heiligen Schrift fehlt, so sind das Entlehnungen aus der kirchlichen Literatur, keine selbständigen Zusätze der Dichter. Vor allen Dingen können wir diese Regel dann anwenden, wenn ein ausschmückender Zusatz in den Mysterien mehrerer verschiedener Länder wiederkehrt; z. B. wenn in der italienischen Karfreitagsdevotion und in dem

---

1) Auf eine andere Tradition scheint es hinzuweisen, wenn nach Berchorius († 1362, vgl. Roy III, 34*) die Nägel ‚non per fabrum, sed per quemdam ribaldum' angefertigt wurden.

2) Über diese Spielmannsgedichte vgl. besonders Roy III, 13*ff. und die dort zitierte Literatur. Die Vorgeschichte der Räuber in der Passion von Arras, Valenciennes A und bei Jean Michel. Über die Tradition, daß Joseph glühende Kohlen in seinem Mantel trug, vgl. Roy III, 20*.

3) Vgl. Roy a. a. O., Semur 6090, Tischendorf, Evangelia apocrypha (1855) S. 269, wo übrigens die Frau des Judas an Stelle der Mutter auftritt.

Mysterium von Coventry Maria darüber klagt, daß Christus am Kreuze zuerst den Schächer anredete und nicht sie, oder wenn in einem Tiroler Passionsspiel (Wackernell S. 251) ebenso wie in dem großen cornischen Mysterium die Grabeswächter wegen ihrer Fahrlässigkeit ausgescholten werden und sich damit entschuldigen, die Juden hätten ja auch den Joseph von Arimathia aus dem Gefängnisse entweichen lassen, oder wenn in mehreren Mysterien die Soldaten, die Jesum gefangen nehmen sollen, nicht bloß einmal, sondern dreimal zur Erde fallen.[1]

Wir werden aber bei Betrachtung der einzelnen Spiele doch auch Fälle kennen lernen, wo die überlieferten Motive, Dank der eigenen poetischen Kraft der Mysteriendichter, zu ergreifendem Ausdrucke kommen oder vielmehr, wie man in den meisten Fällen sagen kann, wo die Dichter in einem glücklichen Augenblicke über sich selber hinauswachsen. Selbständige dichterische Ausdrucksfähigkeit zeigt sich noch am meisten in solchen Fällen, wo es sich darum handelt, die natürliche Poesie der einfachsten menschlichen Beziehungen zur Darstellung zu bringen: in Szenen des häuslichen Lebens, beim Ausdrucke der Gatten- und Elternliebe. Es tritt uns also hier dieselbe Erfahrung entgegen wie früher bei den Marienmirakeln. Szenen, wie die Opferung Isaaks oder die Geburt Jesu oder die Klagen der Mutter um den gekreuzigten Sohn bleiben auch in den schwächsten Machwerken dieses Literaturzweiges nicht leicht ohne Wirkung.

Noch muß in diesem Zusammenhang auf den bekannten Umstand hingewiesen werden, daß die Verfasser der Mysterien so wenig wie die übrigen mittelalterlichen Poeten sich um das Lokalkolorit kümmerten und vor keinem Anachronismus zurückschreckten. Die vornehmen Herren, die Krieger, Bürger und Bauern der alten Zeit standen dem Dichter vor Augen, als wären sie seine Zeitgenossen, und dementsprechend wurden sie auch auf der Bühne zur Darstellung gebracht. Der Herold, der

---

1) Daß die beiden zuletzt erwähnten Züge aus der internationalen theologischen Literatur stammen müssen, dafür kann jetzt auch noch der Umstand angeführt werden, daß sie in einer französischen populären Erzählung vom Leben Jesu aus dem späteren Mittelalter wiederkehren, von der sich bei Roy III, 327 ff. ein längerer Auszug findet. Ebenda eine merkwürdige Tradition von dem blutflüssigen Weibe, das bei der Bestattung Christi aus Dankbarkeit das Leichentuch spendete, eine Tradition, die auch in dem auvergnatischen Passionsspiel wiederkehrt, die mir aber sonst im Drama nicht begegnet ist.

das Schätzungsedikt des Augustus in Palästina verkündigt, erscheint in den Bildern der Passionshandschrift von Arras mit dem Doppeladler auf der Brust;[1] wenn Joseph von Arimathia vor Pilatus tritt, schreibt Matthias Gundelfinger vor, er solle den Hut abziehen. Auch die Namensbezeichnungen, besonders bei den Personen niederen Standes, werden oft aus der Gegenwart gewählt, so erscheinen in der italienischen Repräsentation von Tobias zwei Diener Martino und Arrighetto, im hessischen Weihnachtsspiel ein Wirt Arnold und eine Magd Hillegard, im französischen Apostelmysterium ein Henker Daru. Natürlich sind auch Kleidungsstücke, Gerätschaften, Waffen der Gegenwart entlehnt. Die Vandalen und die Römer in den französischen Mysterien von St. Desiderius und St. Quintinus schießen mit Kanonen, ebenso Holofernes im Mysterium vom alten Testament. Wenn in Luzern 1547 ausdrücklich vorgeschrieben wird, Esau solle nicht mit einer Flinte, sondern mit Pfeil und Bogen auf die Jagd gehen,[2] so ist das schon ein großer Fortschritt. Daß Heidentum und Mahometanismus in einen Begriff zusammenfließen, ist namentlich in den französischen und englischen Mysterien etwas durchaus Gewöhnliches, doch auch die Juden werfen manchmal mit mahometanischen Flüchen um sich. In einem französischen Mysterium sagt die Sibylle, daß sie, obgleich Sarazenin, doch von göttlichem Geiste erfüllt sei und vom Weltgerichte prophezeien wolle.[3] An Anachronismen dieser Art waren indes die Leser mittelalterlicher Literatur gewöhnt. Weit komischer wirkt es, wenn z. B. Jesus im Frankfurter Passionsspiel (V. 840 ff.) eine fromme Ansprache in lateinischen Reimen hält und die Juden sich darüber wundern, daß dieser Mensch ohne Schulunterricht so gut Latein sprechen könne, oder wenn Kaiser Augustus in der Nativité von Ste. Geneviève sich eine lateinische Inschrift ins Französische übersetzen läßt; das nämliche Verfahren schlägt auch Pilatus ein, als ihm in dem Mysterium von der Rache des Heilands eine lateinische

1) Bibl. de l'école des chartes 5, 42. — Daß bei den Passionsaufführungen im Kolosseum (s. u.) eine größere archäologische Genauigkeit herrschte, ist begreiflich; dort hatten z. B. die römischen Krieger eine Standarte mit SPQR., vgl. Studi e Testi 10, 94.

2) Brandstetter, zur Technik der Luzerner Osterspiele. Basel 1884, S. 16; vgl. Genesis 27, 3.

3) Bibl. de l'école des chartes 38, 42:

Combien que soie Sarazine
Par revelacion divine
Je scay et dix parfaictement etc.

Prophezeiung des Juden Anay zu Ohren kommt. Am allerwunderlichsten aber berührt es uns, wenn die Verfasser von biblischen Mysterien auf ihrem eigenen Gebiete die chronologische Ordnung untereinanderwerfen, wenn z. B. ein Hirt in der Weihnachtsszene beim gekreuzigten Jesus schwört, oder ein Engel, den Gott während der Kreuzigungsszene herabsendet, die Apokalypse citiert,[1] oder wenn in der großen Beratung über die Erlösung der Menschheit die Personen der Dreieinigkeit sich auf die Autorität von Bibelstellen berufen.[2] Verstöße anderer Art entstehen dadurch, daß die Verfasser ihre Gelehrsamkeit zeigen wollen, so zitiert in der Passion von Revello Johannes der Täufer den Aristoteles und Cicero; wenn Kaiphas bei Greban 15686 seine Weisheit vorträgt, es sei besser daß einer sterbe, als daß die Gesamtheit untergehe, so sucht er das durch Berufung auf die aristotelische Ethik zu begründen. Indes fehlt es auch nicht an Beispielen, daß die Verfasser selber durch die Anachronismen eine komische Wirkung zu erzielen suchen; wenn in einer Florentiner Repräsentation des 15. Jahrhunderts Nebukadnezar bei dem Meister Donatello eine Statue anfertigen läßt,[3] so haben wir das ohne Zweifel als einen schlechten Witz zu betrachten.

In den komischen Partien waren die Mysteriendichter am selbständigsten. Hier fanden sie natürlich in der theologischen Literatur keinen Anhalt und waren auf sich selber angewiesen; hier bewegten sich auf einem Gebiete, das dem Geiste der bürgerlichen Literatur des späteren Mittelalters weit angemessener war, als das hochtragische. Zwischen all den nervenerschütternden Aufregungen, zwischen all den ermüdenden Längen in den unendlich ausgedehnten Stücken mußte ein bischen Komik im höchsten Grade willkommen sein. Mit Bedenken über die ästhetische Berechtigung solcher Zutaten hat sich damals kein Dramatiker den Kopf zerbrochen. Auch haben wir nirgends die Empfindung, als ob bei der Anordnung und Verteilung der komischen Partien irgend welche künstlerische Absicht obgewaltet hätte; das Publikum besaß offenbar im höchsten Grade die naive Fähigkeit des Überspringens vom Lachen zum Weinen. Wo Bedenken ausgesprochen werden, sind sie kirchlicher Natur. Die Geistlichkeit, die, wie

1) Torraca S. 81.

2) In der Passion von Revello, ähnlich im Weihnachtsmysterium von Rouen. Eine ähnliche Stelle bei Arnold v. Immessen V. 132.

3) Vgl. d'Ancona 1, 664 f.

wir sahen, gegen die dramatische Verkörperung der Evangelien und Legenden an und für sich nichts einzuwenden fand, hat doch mitunter die komischen Szenen als eine Profanation empfunden, selbst nachdem die Spiele aus der Kirche ins Freie verlegt waren. Ein merkwürdiger Erlaß des Bischofs Wedego von Havelberg vom Jahre 1471[1] befiehlt den Geistlichen, die Darstellung von Passions- und Legendenspielen innerhalb ihrer Pfarrgebiete zu unterdrücken wegen der eingemischten schimpflichen Possen, die nicht zur Sache gehörten; der Bischof meint, daß solche frevelhafte Spiele schon oft die Strafe des Himmels in Gestalt von Krankheit und Hungersnot nach sich gezogen hätten. Namentlich mußte es zu Klagen Anlaß geben, daß die Darsteller der Krieger, Henker und Juden oft mit widerwärtiger Roheit ihre Possen in die Darstellung der Passion einmischten. So bekommt Jesus im Donaueschinger Passionsspiel bei seinem ersten Verhör einen Stuhl hingestellt, aber in dem Augenblicke, wo er sich niederlassen will, zieht Malchus den Stuhl weg, so daß Jesus zur Erde fällt. Auch die Szene, in welcher Jesus vor Herodes erscheint, gibt öfters Anlaß zu einer unwürdigen Posse. Nach Lukas 23, 11 ließ Herodes dem Heiland ein weißes Kleid anlegen; Petrus Comestor cap. 164 sagt, Herodes habe dies zur Verhöhnung getan, weil er Jesum für einen Narren gehalten habe. Dementsprechend wird die Szene auch mehrmals in den Passionsspielen dargestellt. Bei Greban 22398 sagt Herodes ausdrücklich, man solle einem seiner Narren das Kleid ausziehen und es Jesu anlegen, im bretonischen Passionsspiel ist die Szene mit einem kläglichen Monolog des Narren verbunden, der den Verlust seines Kleides bejammert. Das Unglaublichste aber ist, daß mitunter, während Christus am Kreuze hing, die Juden einen grotesken Tanz mit Gesangsbegleitung um das Kreuz herum aufführten, eine Szene, die sich in Deutschland (Alsfelder und Augsburger Passionsspiel) und England (Coventry Mysteries) nachweisen läßt. Zwar gibt es Passionstexte genug, in denen solche abstoßende Roheiten nicht vorkommen; aber bei all den Schlägen, Tritten und Schimpfworten, die der Darsteller des Heilands zu erdulden hatte, mußte auch manches unterlaufen, was nicht im Textbuche vorgeschrieben war. Die Rolle des Heilands war in diesen Szenen wenig beneidenswert. Bebel erzählt, daß einstmals ein Bäcker die Rolle darstellte und

1) Abgedruckt bei Riedel, Codex diplomaticus Brandenburgensis T. I, Bd. 3, 257.

daß einer von den Juden sich den Spaß erlaubte, bei der Kreuztragung fortwährend hinter ihm herzurufen: ‚Du Mehldieb', bis endlich Christus ihm zurief: ‚Schweig, sonst haue ich dich mit dem Kreuze zu Boden.'[1] Es ist durchaus nicht zu verwundern, wenn der Prediger Gottschalk Holen (Sermo 54) darüber Beschwerde führt, daß mitunter in den Passionsspielen Christus verlacht und unehrerbietig behandelt werde.[2] Auch in der Szene des bethlehemitischen Kindermordes wirkt die eingemengte Komik in hohem Grade abstoßend. Es kommt mitunter vor, daß ein Clown sich den Kriegern des Herodes anschließt und mitten in der tragischen Situation seinen Unfug treibt; so in den Erlauer Spielen und in dem englischen Lichtmeßspiel, doch auch bei Greban erscheinen die Krieger als komische Figuren.

Weit harmloser sind die Späße in den Teufelsszenen, wo ja schon in der früheren Epoche die Komik nicht fehlte, doch tritt sie, je weiter wir mit der Zeit fortschreiten, immer entschiedener hervor. Die Teufel sind jederzeit bereit, aus ihrem Hauptquartier im Höllenrachen herauszuspringen und sich scharenweise über den Schauplatz zu verbreiten, Grauen und Heiterkeit erregend mit ihren grotesken Larven und ihrer schwarzen Bemalung,[3] besonders wenn sie die Tyrannen und Bösewichter in Ketten oder auf Schubkarren abführen und ihnen ihr höllisches Bier von Pech und Schwefel anpreisen. Wenn aber alle ihre Anstrengungen vergeblich waren, dann ist natürlich die Freude des Publikums eine

---

1) Facetiar. lib. III Bl. 75 der Tübinger Ausg. von 1544; ebenda noch eine andere derartige Anekdote. Vgl. auch Schimpff und Ernst durch alle Welthändel, Frankf. 1550 Bl. 94d.

2) Auch Vives (zu Augustin de civ. dei VIII, 27) klagt darüber, daß in den Passionsszenen durch die komischen Zutaten die Andacht gestört werde. Vgl. zu dieser Stelle Prynne, Histriomastix S. 115. Geradezu blasphemisch ist eine Parodie der Auferstehungsszene in der Erlauer Handschrift S. 119, die indes schwerlich zur Darstellung kam. Aus Frankreich haben wir ein Beispiel, daß die Behörden solche Stellen in einem Mysterientexte unterdrückten, in welchen die Ungläubigen sich in wüsten Schimpfreden gegen Christus ergingen; Julleville 2, 560.

3) Wie beliebt diese grotesken Teufelsszenen waren, ergibt sich auch aus den Erweiterungen und Zusätzen, die sich gerade bei diesen Szenen in den Handschriften häufig finden, z. B. im Alsfelder Passionsspiel; vgl. auch die Mitteilungen über eine Handschrift des Mysteriums von Petrus und Paulus in der Zeitschr. f. roman. Philologie 26, 82. — Wie intensiv die Bemalung war, ergibt sich aus den Summen, die in Frankreich den Barbieren und Badestubenbesitzern für Reinigung der Teufel bezahlt wurden; ähnlich in Dresden, vgl. das Zitat S. 204.

noch viel reinere. Wenn eine Sünderin sich bekehrt, wie z. B. Maria Magdalena, oder wenn es einem Heiligen gelingt, einen Heiden zu bekehren, wie z. B. St. Klemens (ed. Abel S. 52), dann erhebt sich unter den Teufeln ein verzweifelter Höllenlärm, eine ‚tempeste', wie diese Szenen in den französischen Mysterien bezeichnet werden, wo sie besonders häufig sind. Die armen Teufel, die nach einem mißlungenen Anschlag mit leeren Händen zur Hölle zurück müssen, haben stets die größte Angst, wie der Höllenfürst sie empfangen werde; meist geht es ihnen auch schlecht genug. Es ist daher wohl zu begreifen, wenn in Simon Grebans Apostelmysterium der Dämon Fergalus, den die Apostel aus einem Besessenen ausgetrieben haben, sich unbemerkt in die Hölle zurückschleichen will; er wird aber doch beobachtet und bekommt richtig seine Tracht Prügel. Oft treten die Teufel zu Beratungen über die Angelegenheiten ihres Reiches zusammen und teilen sich in die Aufgabe, die Menschheit zu verführen; wenn dann jedem ein bestimmter Stand unter den Menschen zugewiesen wird, so ist die schönste Gelegenheit zur satirischen Kritik gegeben. In ihrem Aufputz und ihrer Ausrüstung herrschte gewiß dieselbe Mannigfaltigkeit, die uns noch in den mittelalterlichen Bildern entgegentritt.[1] Doch treten unter der Fülle von absonderlichen und grotesken Namen nur wenige Individualitäten hervor. Vor allem Luzifer, der Herrscher des finsteren Reiches, der seit der Höllenfahrt Jesu gefesselt im Abgrunde thront, ferner Satan, sein Hauptgünstling und Vertrauter, und vor allem der lustige Teufel Titinillus oder Tutevillus. Er scheint ein Geschöpf des klösterlichen Witzes. Seine eigentliche Spezialität ist es, daß er in der Hölle die Geistlichen und Laien zur Anzeige bringt, die es bei Erfüllung ihrer gottesdienstlichen Verpflichtungen an dem nötigen Eifer fehlen lassen. Schon Jakob von Vitry weiß von einem Teufel zu erzählen, der in einem Sacke die Stellen aus Psalmen und Gebeten sammelt, die beim Gottesdienst unterdrückt

1) Groteske Teufelskostüme, die vielleicht noch ins 16. Jahrh. zurückreichen, waren auf der Wiener Theater-Ausstellung 1892 zu sehen; sie entsprechen vollkommen den Teufelserscheinungen in der gleichzeitigen bildenden Kunst. Vgl. den Fachkatalog d. Abt. Deutsches Drama Nr. 74, 76, 77. Eine bildliche Darstellung der Beförderung der verdammten Seelen auf Schubkarren bei L. Maeterlinck, Le genre satyrique dans la peinture flamande, Brüssel 1901, S. 85. Über die Namen der Teufel vgl. Arndt S. 84 ff., Romania 23, 550 ff., Roy III, 427. Offenbar sollte hier wie überhaupt in den großen Mysterien durch die Bezeichnung jeder Person mit einem bestimmten Namen die Arbeit der Einstudierung erleichtert werden.

werden; den Namen Titinillus führt dieser Teufel, wie es scheint, zuerst bei Petrus de Palude († 1342)[1]. Auch in den Mysterien tritt sein ursprünglicher Charakter deutlich hervor, in einem Tiroler Spiel (Wackernell S. 265) bezeichnet er es als seine Aufgabe, die Andacht aus der Kirche zu treiben, die Mönche zur Simonie, die Nonnen zu wollüstigen Gedanken zu verleiten, wenn sie andächtig sein wollen. Im älteren Mysterium vom heiligen Ludwig (S. 337) erzählt er von einem Geistlichen, der die Vesper unterbrach, um die Kerzen auszublasen. In den Towneley Mysteries wirft er mit lateinischen Brocken um sich, und unter den Sündern, die er aufzählt, werden die Schwätzer in der Kirche besonders erwähnt.[2] Mitunter lassen auch die deutschen wie die französischen Mysteriendichter die Mutter des Teufels in den Versammlungen der höllischen Geister auftreten.[3]

Nur selten zeigen sich die Mysteriendichter bestrebt, in den höllischen Szenen eine miltonisch-pathetische Wirkung zu erzielen. Wenn dies der Fall ist, so geschieht es gewöhnlich in der ersten Versammlung der Teufel nach Luzifers Sturz. In den deutschen Spielen findet sich hier ein traditioneller Zug von seltsamer Kühnheit und Großartigkeit, der wohl aus der geistlichen Literatur stammt: Luzifer klagt, er möchte wieder zum Himmel empor, selbst wenn er an einer Säule hinaufklettern müßte, die rings mit scharfen Schermessern besetzt wäre.[4] Unter den französischen Mysterien ist besonders die Passion Grebans durch eine ernstere und würdigere Auffassung der Höllenszenen bemerkenswert.

Im übrigen empfiehlt es sich, die komischen Motive nach den einzelnen Ländern geordnet zu betrachten, denn hier treten

---

1) Vgl. Crane S. 141 (s. o. S. 14), woselbst auch weitere Belege. Die Stelle aus Petrus de Palude (?) zitiert Martin in den Nachträgen zu Wackernagels Lit.-Gesch. I² S. 466.

2) Über andere Stellen, an denen Titinillus vorkommt, vgl. Schröders Einl. zum Redentiner Osterspiel S. 17, Julleville 2, 471. Eine andere Geschichte von dem Teufel, der in der Kirche die schwatzhaften Weiber aufschreibt (Crane S. 233), findet sich auch im anonymen französischen Mysterium von S. Martin (ed. Silvestre).

3) Vgl. die von Jeanroy (Romania 23, 554) aus den Mysterien von S. Pontius und S. Petrus angeführten Beispiele. Auch in die Teufelsszenen des Mysteriums von S. Genis (2019) wurde die Mater inferni nachträglich eingeschoben. Schon im Wiener Passionsspiel (s. o. S. 112) meint Satan, als er den Mönch nicht in die Hölle aufnehmen will: ‚Chumet er zuo der muoter mîn, Er machet mir lîht ein bruederlîn'.

4) Vgl. Eger 239, Künzelsau Germ. 3, 342, ähnlich Redentin 1935.

weit mehr nationale Unterschiede hervor als in den ernsten Partien.

In Deutschland fanden wir in der Übergangszeit das komische Element stärker vertreten als anderwärts; die Effekte, die sich früher in den Osterspielen ausgebildet hatten, wurden in die Mysterien des ausgehenden Mittelalters hinübergenommen, so die Krämerszenen, der kauderwälsche Gesang der Juden, die Prahlereien der Soldaten, der Apostelwettlauf und vor allem die Szene, wie die Teufel Vertreter der verschiedenen Stände in die Hölle schleppen. In den lang gedehnten Passionsdarstellungen, wie sie jetzt gebräuchlich wurden, mußten vor allen Dingen die Juden für die Komik sorgen. Man kann nicht sagen, daß sich hier die Dichter mit besonders geistreichen neuen Erfindungen angestrengt hätten. Der komische Effekt wurde, wie es scheint, in erster Linie dadurch erzielt, daß die Schauspieler Aussehen, Sprache und Gebärdenspiel der jüdischen Bevölkerung beobachteten und karikierend wiedergaben, wie das ja schon in dem Weihnachtsspiel von Benediktbeuren geschah, und daß sie von Zeit zu Zeit den Judengesang anstimmten, der, wie es scheint, regelmäßig eines Heiterkeitserfolges sicher war. Außerdem scheint noch ein anderer Spaß sich großer Beliebtheit erfreut zu haben. Man stellte am Standorte der Juden auf einer Säule oder sonst einer Erhöhung ein ausgestopftes Kalb auf, in dessen Innern sich ein Gefäß mit Wein oder Bier befand, dies tranken die Juden, indem sie es zum Hinterteile des Kalbes herauslaufen ließen.[1] Der Spott in diesen Szenen war durchaus nicht harmloser Natur. Es ist gewiß kein Zufall, daß in den Spielen der Frankfurter Gruppe die Verfolger und Peiniger Jesu Namen tragen, wie sie noch heute bei den Juden in Frankfurt und Umgegend vorkommen, z. B. Seligmann, Liebermann, Süßkind, Beifuß. Und im Egerer Passionsspiel wird nach der Verurteilung Christi im Schlußworte des Conclusors am zweiten Tag (5665 ff.) ausdrücklich darauf hingewiesen, da könne man sehen, was die Juden für schlimme Leute seien und wie traurig es sei, daß sie bei Fürsten und Edelleuten

1) So finden wir im Alsfelder Spiele beim Ostermahl der Juden V. 3273 die Anweisung ‚Judaei bibunt ex culo vituli'. Auf denselben Gebrauch muß es sich auch beziehen, wenn 1511 in Hall bei Innsbruck das Kalb in der Synagoge mit fünf Maß Wein gefüllt wird (Wackernell CCXXXII) und wenn in Dresden 1515 bei der Johannesprozession den Schülern $5\frac{1}{2}$ Groschen für ein Kalbsfell und ein Fäßchen Bier bewilligt werden (Neues Archiv für sächs. Gesch. Bd. IV 1883 S. 108).

Unterstützung fänden.[1] Noch deutlicher wird uns diese Tendenz in den Antichristspielen entgegentreten. Die Szene, in welcher Judas die dreißig Silberlinge erhält, ist im Alsfelder und im Heidelberger Spiele zu einer jüdischen Feilsch- und Schacherszene ausgesponnen. Kaiphas (Alsfeld 3198 ff.) zählt die Summe vor:

Sich, das synt die pennige! einer, zwen, dri:
Judas, sich zu und mach dich herby etc.

Judas prüft nun jedes einzelne Stück, ‚der pennigk ist roit', ‚disser hot eyn falsch zeychen', ‚disser hot eyn hole' etc. In einem Tiroler Spiel findet sich eine solche Schacherszene zwischen den Hohenpriestern und den Grabeswächtern.[2]

In Frankreich hat sich wiederum eine völlig andere Tradition für die komischen Szenen entwickelt. Die Neigung für Trink- und Zechszenen, wie sie uns schon im Nikolaus des Jean Bodel begegnete, dauert weiter fort. Besonders die Boten, die auf dem weiten Schauplatze hin und her zu wandern haben, sind stets zu einem guten Trunk aufgelegt; auch das Wirtshaus in Emaus ist mitunter der Schauplatz von Zechgelagen.[3] In den Spielen, die auch die Geburt und Jugend Christi enthalten, sorgen vor allem die Hirten von Bethlehem für die Erheiterung der Zuhörer; eine traditionelle Figur ist hier der lustige Schäfer Rifflart. Schon im Mysterium von Ste. Geneviève treten die Hirten sogleich mit einer Schimpf- und Zankszene auf die Bühne, was sie aber nicht hindert, sich nachher zu einem gemeinsamen Mahle niederzulassen. In der Passion von Arras ist ein Hirt eingeschlafen, die andern füllen seine Hände mit Lehm und kitzeln ihn dann mit einem Strohhalme auf den Wangen, worauf er noch schlaftrunken mit den lehmigen Händen sich im Gesicht herumfährt. Der Dichter des Weihnachtsmysteriums von Rouen ist so boshaft, von einem Hirten einen dummen Streich zu berichten, den der Darsteller der betreffenden Rolle in Wirklichkeit begangen hatte. Er hatte eine Eule gefangen und sie mit zusammengebundenen Füßen auf die Erde

1) Vgl. hierzu die Predigt bei Mone 2, 109 f.

2) Wackernell S. 191; ebenda S. 36 eine Szene von den dreißig Silberlingen. Über diese Szene in den Passionsspielen von Amboise, Autun und Semur vgl. Roy III, 314. Über eine erweiterte Fassung der Szene vgl. Legband S. 44 f.

3) Über solche Emaus-Szenen vgl. Cohen in den Mélanges offerts à M. Wilmotte (1909). Ähnliche Szenen finden sich übrigens auch in Deutschland und Italien (s. u.).

gesetzt, damit sie ihm nicht entweichen könne. Als er nach einiger Zeit wiederkam, war sie zu seiner großen Überraschung fortgeflogen. Bei Greban ist die Szene mit den gangbaren Kunstmitteln der Hirtenpoesie, auch mit lyrischen Strophen ausgeschmückt, daneben erzählt der dumme Rifflart in seiner Weise von der Einschätzungskommission in Bethlehem. Das bukolische Element nimmt in den Schilderungen der Weihnacht immer mehr zu, je weiter die Renaissancebewegung um sich greift; in einem Mysterium, das 1507 gedruckt wurde, ist bereits Orpheus mit den Nymphen und Oreaden in den Gesang der Schäfer eingedrungen.

Wo körperliche Gebrechen zum Gegenstand komischer Behandlung gemacht werden, zeigt sich die Denkweise der guten alten Zeit in einem wenig erfreulichen Lichte. Dies gilt namentlich von den Szenen, in welchen blinde Bettler auftreten, Szenen, die in den französischen Mysterien häufig vorkommen. Es darf uns das nicht wundern in einer Zeit, wo es bei Volksfesten vorkam, daß man zur Belustigung der Menge blinde Bettler um ein Schwein kämpfen ließ. Allerdings werden in den Mysterien die Blinden öfters so dargestellt, als ob sie gar kein Bewußtsein von ihrem Unglück hätten; sie sind froh, daß sie wegen ihres Gebrechens nicht zu arbeiten brauchen und vertrinken in lustiger Gesellschaft ihre Almosen, so der blinde Galleboys, der im Auferstehungsmysterium von Angers (1456) der Hauptträger des komischen Elements ist. Der blinde Longinus (s. o. S. 132) im Passionsspiel von Semur hat als Begleiter einen bösen Buben namens Ganimedes, der den hilflosen Zustand seines Herrn zu allerlei Späßen mißbraucht. Im französischen Mysterium von Mariä Himmelfahrt wird dargestellt, wie vier Juden das Begräbnis der Jungfrau stören wollen und dafür mit Blindheit geschlagen werden, worauf sie übereinander stolpern und sich schimpfen und prügeln. Im Mysterium von der heiligen Genoveva erscheint eine ganze Galerie von Krüppeln: ein Buckliger, einer ohne Beine, ein Aussätziger, ein Blinder; sie klagen der Reihe nach ihr Leid und werden dann durch das Gebet der vorübergehenden Heiligen von ihren Gebrechen erlöst. Das alles sollte erheiternd wirken; der Verfasser sagt ausdrücklich (Jubinal S. 281), er habe die Szene eingeschoben ‚afin que le jeu soit moins fade et plus plaisans'. Harmloser ist die burleske Figur eines Schwerhörigen im Mysterium von der heiligen Margareta. In dem älteren Mysterium von Valenciennes gibt es eine sehr lustige Szene, wo der Spitzbube

Claquedent durch ein simuliertes Leiden dem mildtätigen Ehepaare Joachim und Anna ein Almosen abschwindeln will. Auf Zureden seines Kumpans Babin läßt er sich von diesem mit Stricken festbinden und gebärdet sich wie ein Besessener. Wie er nun heult und brüllt, kommt Anna heran und gibt Babin ein Almosen für seinen Freund, anstatt aber redlich zu teilen, läuft Babin fort und läßt den gefesselten Claquedent stehen, der nun — und diesmal ohne Verstellung — ein entsetzliches Wehegeschrei ausstößt.

Diese Szene hat schon den Charakter eines eingelegten Schwanks; es ist überhaupt charakteristisch für die französische Mysteriendichtung, daß öfters die komischen Bestandteile in keinem inneren Zusammenhange mit der Handlung stehen. Schon in dem Mysterium von St. Fiacrius in der Sammlung von Ste. Geneviève findet sich als Zwischenspiel eine Farce, die mit der Hauptbegebenheit nicht das geringste zu tun hat. Ein Zwischenspiel, das ein lustiges Jagdabenteuer vorführt, wurde im Jahr 1477 in eine Darstellung der Passion in Clermont oder einem anderen Orte der Auvergne eingeschoben. Simon, der den Herrn zu Tische eingeladen hat, schickt zwei Diener aus, um ein Wildbret zu erjagen; sie fangen in ihren Netzen ein wunderliches Ungeheuer, das sich mit ihnen im auvergnatischen Dialekt unterhält.[1] Hier ist auch scharfe politische Satire eingemischt; dasselbe scheint bei einer Farce der Fall gewesen zu sein, die man 1447 in Dijon in ein Mysterium vom heiligen Eligius einschob.[2]

In manchen Mysterien[3] wird das komische Element durch eine besondere Figur, den Narren (fou oder sot) vertreten. Er erscheint in der herkömmlichen Tracht seines Handwerks; mit seiner Marotte (Narrenszepter) führt er Gespräche wie mit einem lebenden Wesen. Meist gibt er seine Späße in Monologen zum besten, die außer allem Zusammenhange mit der Handlung stehen. Diese Rolle ist oft erst nachträglich in die Handschriften eingefügt und dann noch mit späteren Zusätzen versehen, ein Beweis, wie das Verlangen nach komischen Zutaten immer lebhafter wurde. Die Ausführung blieb mitunter der Improvisation überlassen; doch

1) Julleville, Répertoire S. 159, 330.

2) In diesem Zusammenhang sei erwähnt, daß zu Troyes 1418 ein Kaplan und ein ‚joueur de farces' zusammen die Aufführung eines Passionsspiels veranstalteten; vgl. Roy III, 101*.

3) Aufgezählt bei Julleville 1, 267.

kam es auch vor, daß die Behörden eine vorherige Niederschrift verlangten.[1] Der Narr ist natürlich an keinen der verschiedenen Schauplätze gebunden, im Mysterium von St. Quintinus taucht er abwechselnd in Rom, Troja, Soissons und Amiens auf. In der Passion von Semur sind sogar auch die zeitlichen Schranken für die lustige Person aufgehoben, hier wird die Rolle von Ham übernommen, der seinen Vater Noah verlacht und dafür von ihm mit dem Fluch ewiger Knechtschaft belastet wird; er hüllt sich darauf in ländliche Kleidung und treibt nun durch das ganze Stück hindurch, das sich bis zur Auferstehung Christi erstreckt, als Bauernrüpel seine rohen Späße, so erscheint er in burlesken Szenen mit seiner zänkischen Ehehälfte, mit den Soldaten des Herodes und mit den Wächtern des heiligen Grabes. Ebenso wird auch noch in andern Mysterien, z. B. in dem von St. Adrien, das komische Element durch einen Bauernrüpel (Rusticus) vertreten. Was die Judenszenen betrifft, so bieten die französischen Texte keinen Anhaltspunkt für die in Deutschland so beliebte Manier, durch Kopierung der zeitgenössischen Judenschaft eine komische Wirkung zu erzielen. Doch findet sich auch dort der kauderwelsche Judengesang und auch sonst hat es gewiß nicht an Hohn und Spott gegen die Juden gefehlt. Wenn in Vienne 1400 zwei Juden zu den Kosten des Passionsspiels beitrugen, so wollten sie vermutlich damit bewirken, daß die Aufführung keinen allzu judenfeindlichen Charakter annahm.[2]

In England pflegten die Mysteriendichter gleichfalls bei den Hirtenszenen liebevoll zu verweilen. Es begegnen uns hier manche Züge, wie sie auch in den französischen Mysterien vorkommen: daß die Hirten sich zu einem fröhlichen Mahle vereinigen, daß sie über Steuerdruck klagen, daß sie dem Christuskinde Spielsachen und andere derartige Geschenke mitbringen. Nach dem Gesange der Engel ‚Gloria in excelsis' disputieren die Hirten in dem Spiel von Chester, was das wohl sein möge, dieses gle glo glory oder gle glo glas glum; im Spiele von Chester wird auch ein Ringkampf zwischen den Hirten vorgeführt.[3] Am lustigsten

1) Vgl. Greban ed. Paris S. XXVI, Julleville 2, 560.

2) Über die Aufführung in Vienne s. o. S. 173. Über jüdische Namen auf der Mysterienbühne, die mit den damals in Frankreich gebräuchlichen übereinstimmen, vgl. Roy II, 89. Der Judengesang mehrmals in der Passion von Semur und in der ‚Vengeance', vgl. Roy III, 100*.

3) In einem Zunftspiele aus Coventry begegnen uns ähnliche komische Motive, wenn auch in zahmerer Ausführung, vgl. Sharp S. 89 ff.

ist aber diese Partie in den Towneley Mysteries geraten, wo das Treiben der Hirten in zwei Szenen hintereinander vorgeführt wird. Zuerst treten zwei von ihnen auf und geraten im Laufe des Gesprächs in einen Wortwechsel, beruhigen sich aber, als ihnen ein dritter ihren Mangel an Verstand an einem leeren Mehlsack symbolisch vordemonstriert; sodann halten sie einen fröhlichen Schmaus und bringen nach der Verkündigung der Engel dem Christkinde ihre Huldigung dar. Die zweite Szene kann fast als ein selbständiges Possenspiel bezeichnet werden. Während die Schäfer schlafen, stiehlt der Schafdieb Mak einen Hammel aus ihrer Herde und bringt ihn in seine Hütte. Er vermutet aber mit Recht, daß der Verdacht der Hirten sich auf ihn lenken werde. Darum verabredet er mit seiner Frau einen listigen Anschlag. Sie stellt sich, als wäre sie niedergekommen, der Hammel wird eingewickelt und in die Wiege gelegt, Mak singt dazu ein Wiegenlied. Hierauf erscheinen die Hirten und durchsuchen vergeblich das Haus. Schon wollen sie gehen, als einer auf den Gedanken kommt, dem Kinde noch einen Kuß zu geben und trotz aller Abwehr von seiten Maks sich nicht zurückhalten läßt. Er wundert sich über des Kindes lange Schnauze und entdeckt bald den Betrug. Eine besondere Eigentümlichkeit der englischen Spiele sind die Zankszenen zwischen Noah und seinem Weibe. Im Mysterium von York spielt Frau Noah die Beleidigte, weil Noah ihr vorher nichts vom Bau der Arche gesagt hat — er war nämlich in den Wald gegangen und hatte dort 100 Jahre lang an der Arche gezimmert — dann verlangt sie, daß ihre Vettern und Gevatterinnen mit in die Arche gehen sollen. Am tollsten treibt sie es in den Towneley Mysteries. Hier will sie nicht mit in die Arche hinein, sie setzt sich auf einen Hügel und spinnt, trotzdem es in Strömen vom Himmel herunter regnet und trotzdem ihre Schwiegertöchter ihr aus der Arche zurufen, sie möge doch hereinkommen. Endlich als ihr die Wasserflut gar zu bedenklich auf den Leib rückt, leistet sie dem Rufe Folge.[1]

Wie sich aus allem Obigen ergibt, ist über den künstlerischen Wert der Mysterien nicht viel Rühmliches zu sagen. Trotzdem wäre es sehr verfehlt, wenn ein neuerer Kritiker mit Keulenschlägen

1) Ähnliche Szenen finden sich in dem Mysterium von Chester und in dem von Newcastle, wo Frau Noah durch den leibhaftigen Teufel zum Ungehorsam gegen ihren Gemahl aufgestachelt wird. Daß der Ungehorsam der Frau Noah ein älteres Motiv ist, ergibt sich aus der Erwähnung bei Chaucer; vgl. Retrospective Review (s. o. S. 69).

über die Mysteriendichter herfallen wollte. Im allgemeinen hatten diese Dichter durchaus nicht die Prätention, ein Kunstwerk zu schaffen, sie betrachteten es bloß als ihre Aufgabe, die biblischen oder legendarischen Geschichten, um die es sich gerade handelte, aus der erzählenden Form in eine dialogische umzuschmelzen und so die leibhaftige Vorführung zu ermöglichen. Der alte französische Ausdruck für die Tätigkeit des Dramatisierens ‚mettre par personnages', oder ‚déclarer par personnages' ist für dieses äußerliche Verfahren sehr charakteristisch. Auch zeigt in den meisten Fällen die äußere Form der Handschriften, daß sie lediglich als Textbücher für die Aufführungen dienen sollten, nicht etwa dazu, durch die Lektüre einen geistigen Genuß zu gewähren. In Deutschland haben fast alle Handschriften ein eigentümliches Schmalfolioformat, etwa 43 cm Länge und 15 cm Breite, so daß sie der Dirigent bei der Aufführung bequem in der Hand halten und die Blätter umdrehen konnte; in den Texten finden sich Bemerkungen über Auslassungen und Umstellungen, öfters sind auch Blätter eingelegt mit Szenen, die bei späteren Aufführungen neu hinzugefügt wurden. Was die umfangreicheren Stücke betrifft, so scheint nur die Heidelberger Passionshandschrift, 1514 in Kleinfolio sauber geschrieben, zur Lektüre bestimmt gewesen zu sein, ebenso die Augsburger Passionshandschrift in Quart in einem schön ornamentierten festen Einbande, der vermutlich mit der Schrift gleichzeitig ist, und das Spiel des Arnold von Immessen, gleichfalls in Quart, aber zum Teil sehr nachlässig geschrieben, ohne Zweifel Kopie, nicht Originalhandschrift. Der Name des Verfassers ergibt sich aus einem Akrostichon in der Eröffnungsrede an die Zuhörer, ein Kunststück, welches dafür spricht, daß der Dichter doch auch auf Leser rechnete. Zugleich ist das in Deutschland im Mittelalter der einzige Fall, daß ein geistlicher Dramatiker dafür Sorge trug, seinen Namen der Welt kundzutun; bei Matthias Gundelfinger und Dietrich Schernberg steht es nicht fest, ob sie selber ihren Namen in der Handschrift anbrachten. Bildlicher Schmuck findet sich meines Wissens bloß in der Kopenhagener Handschrift des Weltgerichtsspiels, sehr roh und kunstlos ausgeführt.[1]

Ähnliche Verhältnisse treten uns in England entgegen. Hier ist kein einziger Verfassername mit Sicherheit überliefert. Doch präsentieren sich die Handschriften der englischen Kollektivmysterien in ansehnlicherem Gewande als die meisten deutschen

1) Vgl. Zeitschr. f. deutsche Philologie XXIII, 42.

Handschriften, denn für die Zwecke der Einstudierung und Aufführung besaß jede Zunft eine Handschrift, die ausschließlich ihr eignes Zunftspiel umfaßte (playe boke, Sharp S. 37) und die der Regisseur oder Souffleur bei der Aufführung zur Hand hatte. Die Kollektivhandschriften wurden offenbar auf Veranlassung des Gesamtvorstandes der Zünfte angefertigt und sollten dazu dienen, den Text sowie den Anteil und die Reihenfolge der einzelnen Körperschaften offiziell festzustellen; sie hatten somit die Bedeutung amtlicher Urkunden. Demgemäß sind auch die beiden ältesten Texte, der von York und der von Wakefield in stattlichen Pergamentfoliobänden überliefert, in sauberer Schrift, die Handschrift von Wakefield auch mit schönen Initialbuchstaben geziert.[1] Zur Lektüre waren diese Handschriften schwerlich bestimmt. Ein Hinweis auf Leser findet sich in England nur in einem Grablegungsspiel, das für die Aufführung am Karfreitag berechnet und demgemäß in einem strengeren Stil gehalten war. Es wurde um die Mitte des 15. Jahrhunderts verfaßt; in der Handschrift, die aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts stammt, ist jedoch ein Prolog vorangestellt, wo fromme Seelen aufgefordert werden, den folgenden Traktat zu lesen.[2] Charakteristisch ist es auch, daß weder in England noch in Deutschland die Buchdruckerkunst sich des geistlichen Dramas bemächtigte, obwohl ihre Entstehung und Ausbreitung in die Hauptblütezeit der Mysterien fällt und obwohl die neue Kunst sehr bald die volkstümliche Literatur in ihren Bereich zog.

Etwas anders liegen die Dinge in Frankreich. Die zahlreichen Nachrichten über Mysterien, deren Text sich nicht mehr erhalten hat, sowie die Beschaffenheit der meisten Handschriften beweist, daß man auch hier diesen Dichtungen keinen eigentlich literarischen Wert beimaß.[3] Doch sind auch manche Ausnahmen zu erwähnen;

---

1) Vgl. die Faksimiles am Anfang der York Plays und S. XX der alten Ausg. d. Towneley Mysteries. Die fünf Handschriften der Chester Plays stammen erst aus der Zeit um 1600, die Coventry Plays lasse ich absichtlich zunächst unerwähnt.

2) Wright, Reliquiae antiquae II, 124:

A soule that list to singe of love
Of Christ that com tille us so lowe
Rede this treyte, it may him move etc.

Außerdem sei noch erwähnt, daß am Schluß der Digby-Handschrift des Mysteriums von Maria Magdalena (s. u.) die Leser gebeten werden, die Fehler zu verbessern.

3) Beispiele von Schmalfolio-Handschriften in Frankreich bei Julleville 2, 498, 560, 565.

von einer Passionsspiel-Handschrift in der Bibliothek des Königs Karl V. (c. 1375) wird später die Rede sein[1], und aus dem 15. Jahrhundert besitzen wir die schön illustrierte Pergamenthandschrift der Marienmirakel (s. o. S. 142), sowie die Papierhandschrift der Passion von Arras, die mit sauber kolorierten Federzeichnungen geschmückt ist. Von der Passion des Arnoul Greban gibt es zwei prachtvolle Pergamenthandschriften mit Miniaturen, welche beide nachweislich aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts stammen. Hier zeigt sich also auch in der Mysterienliteratur die Vorliebe für reich und glänzend ausgestattete Handschriften, die sich in Frankreich im späteren Mittelalter ausgebildet hatte. Bei einer Handschrift der Grebanschen Passion können wir nachweisen, daß sie für die Bibliothek eines vornehmen Herrn angefertigt wurde. Außerdem sind jedoch um das Jahr 1500 viele französische Mysterien im Druck erschienen; unter den c. 50 geistlichen Dramen, die sich aus dem 15. Jahrhundert erhalten haben, befinden sich siebzehn, die nur in Drucken und nicht in Handschriften auf uns gekommen sind. Und offenbar hat man die Drucke nicht nur für Aufführungszwecke, sondern auch für die Lektüre veranstaltet. Vor der Ausgabe des Apostelmysteriums von 1540 steht eine gereimte Vorrede mit Lobeserhebungen für den Verfasser Simon Greban; es wird da bemerkt, man könne kein schöneres Mysterium lesen. Schon früher, 1473, findet sich in einer Handschrift der Passion von Arnoul Greban ein Hinweis darauf, daß man bei der Aufführung einen Teil des Stückes weglassen könne; derjenige, welcher die Handschrift anfertigte, muß also auch an Leser gedacht haben. Zu einer ähnlichen Folgerung berechtigt das Akrostichon des Dichters Jean Oudin am Schlusse seines Mysteriums vom heiligen Genesius.

Wenn man also über die Mysterien des Mittelalters urteilen will, so ist der ästhetische Wert der Textbücher erst in zweiter Linie zu berücksichtigen. Das wichtigste war die theatralische Verkörperung. Die Menge, die dichtgedrängt auf den öffentlichen Plätzen oder von den Fenstern und Dächern der Nachbarhäuser nach dem weit ausgedehnten Schauplatz hinblickte, sah die Ereignisse sich wie in einem lebendigen Bilderbuch entrollen. Auch die Besucher des Passionsspiels in Oberammergau werden bezeugen, daß dort die Textworte gegenüber der anschaulichen Vor-

1) Über ein geistliches Drama, das in einem Bibliotheksverzeichnis von 1467 erwähnt wird, vgl. Roy I, CCXI.

führung kaum in Betracht kommen. In den mittelalterlichen Berichten, wie sie aus Frankreich in großer Anzahl vorliegen, ist von den Texten nur selten die Rede, aber um so öfter hören wir von den reichen Kostümen, dem schön geschmückten Himmelsraume, dem kunstvoll ausgeführten Höllenrachen, den wohlfunktionierenden Maschinerien (feintes) und es leuchtet die vollste lokalpatriotische Befriedigung hervor, wenn das alles recht glänzend und herrlich, recht ‚triomphamment' ausgefallen war. Auch zeigt sich in manchen Bühnenanweisungen, daß die Dichter die Bedeutung dieser Dinge wohl zu würdigen verstanden; der Verfasser des Mysteriums vom Alten Testament sagt ausdrücklich, das Paradies solle ausgestattet sein ‚le mieulx et triumphamment qu'il sera possible'. Alle erdenklichen Mittel wurden zu diesem Zwecke in Bewegung gesetzt. Besonders merkwürdig ist es, wie frühzeitig man auf den Gedanken kam, das Schießpulver im Dienste des theatralischen Effekts zu verwerten. In Vicenza war dies, wie es scheint, schon im Jahre 1379 bei einem Pfingstspiel der Fall, in Paris hat man 1380 den Lärm in der Hölle durch Kanonenschüsse verstärkt, ebenso 1384 bei einer Theophilus-Aufführung in Aunai.[1] Im Augsburger Passionsspiel hält es der Proklamator für erforderlich, vor der Kreuzigungsszene darauf aufmerksam zu machen, daß im Augenblick, wo Christus verscheidet und die Steine sich spalten und die Toten auferstehen, ein Donner von Büchsenschüssen erschallen werde; die Hörer sollten aber ruhig bleiben, ‚dann es niemant geschaden mag'. Auch die Standorte der vornehmen Herren wurden prächtig geschmückt; für den Thronsitz des Pilatus finden wir mehrmals stattliche Summen verrechnet.[2] Ebenso zeigte sich der Ehrgeiz der Körperschaften und der Einzelnen in den glänzenden Kostümen, die mitunter bei Dienern und bei Personen niederen Standes sich nicht mit dem Charakter der Rolle vertrugen. Nanentlich bei dem großen Aufzug zu Beginn der Vorstellung und bei großen Massenbewegungen auf der Bühne, z. B. bei Prozessionen oder bei der Kreuztragung mußte sich diese Pracht wirkungsvoll entfalten.[3]

1) Romania 21, 609 ff.

2) In Rouen 1502, ebenso in Rom bei den Kolosseumaufführungen s. u.

3) Daß die großen Herren in den Mysterien immer mit glänzendem Gefolge auftreten müssen, wird im Jardin de plaisance (s. o. S. 181) ausdrücklich vorgeschrieben; im übrigen wird dort vor unnötiger Anhäufung der Personenzahl gewarnt. Manchmal erschienen auch bei solchen Aufzügen Berittene auf der Bühne, vgl. z. B. Mystère de St. Adrien ed. Picot (1895) S. XII, Roy I,

[Fortsetzung der Anmerkung S. 214.

Einen anschaulichen Begriff von der Inszenierung der Mysterien gewinnen wir durch die gleichzeitige bildende Kunst.[1] Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Künstler in der Zeit des großen Aufschwungs des geistlichen Schauspielwesens sich immer mehr daran gewöhnten, die Vorgänge der heiligen Geschichte so darzustellen, wie sie sie auf der Bühne vor sich sahen. Freilich hat man schon oft eine Abhängigkeit der Bildwerke von den Mysterien auch in solchen Fällen angenommen, wo die Übereinstimmung sich aus der Predigt- und Erbauungsliteratur als aus einer gemeinsamen Quelle erklären läßt; dies gilt z. B. für die Szene, wo die Mutter Gottes von ihrem Sohn Abschied nimmt, oder für solche Einzelheiten der Passionsgeschichte, wie die Auseinanderzerrung des Leibes am Kreuzesstamm. Denn derartige Züge konnten den Künstlern sehr wohl auch durch die Predigt übermittelt werden, oder vielleicht dadurch, daß die Geistlichen, wie dies bei der Bestellung von Bildwerken häufig geschah, den Künstlern die Einzelheiten der Ausführung vorschrieben.

Jedenfalls aber mußten alle diese ausschmückenden Züge sich den Künstlern durch die szenische Darstellung viel deutlicher einprägen, und in manchen Fällen ist die Abhängigkeit der bildenden Kunst von der dramatischen unleugbar. Wenn z. B. auf Bildwerken dargestellt wird, wie die Engel am Grabe das Leichentuch ausbreiten und es den Frauen entgegenhalten[2] oder wie der

---

CXXXVII, auch s. o. S. 153 und s. u. Passion von Semur. Bei dem Dreikönigsspiel im Delft herrschte sogar der Gebrauch, daß die Priester, welche die Könige darstellten, durch drei Tore zu Pferd mit glänzendem Gefolge in die Kirche einritten, vgl. Beschrijving der Stad Delft, Delft 1729, S. 237. Bei Schauspielern von niedrigem Wuchs kam es vor, daß sie auf dem großen Schauplatz ihre Gestalt mit Hilfe von kothurnartigen Fußbekleidungen (Pantoffeln) zur Geltung brachten; vgl. Zeitschr. f. deutsche Wortforschung 12, 133.

1) Unter den früheren Arbeiten, die sich mit dem Verhältnis des deutschen geistlichen Dramas zur bildenden Kunst beschäftigen, ist die von Karl Meyer (Vierteljahrschr. f. Kultur u. Lit. d. Renaissance 1, 183 ff.) hervorzuheben; außerdem vgl. Tscheuschner (Repertorium f. Kunstwissensch. 27, 289 ff.; 28, 35 ff.), der sich im wesentlichen auf die deutschen Passionsspiele und die deutsche Malerei beschränkt. Bei weitem das anregendste und reichhaltigste Werk ist aber: E. Mâle, L'art religieux de la fin du moyen âge en France, Paris 1908, dazu die Besprechung von Bertaux (Gazette des beaux arts 1909 S. 135 ff.). Übrigens ist Mâles Vorwurf nicht berechtigt, daß ich die Beziehungen des Dramas zur bildenden Kunst vernachlässigt hätte, vgl. z. B. S. 190, 195, 303, 316, 319, 359 f. der ersten Auflage.

2) Vgl. z. B. die Abbildung im Schweizerischen Archiv f. Volkskunde 1, 111. Ein Fall, wo die Abhängigkeit vom liturgischen Drama möglich, aber

Salbenkrämer mit den Frauen verhandelt[1], so zeigt sich deutlich, daß schon die frühesten Stadien des geistlichen Dramas in der Kunst ihre Spuren zurückließen. Auch ist es eine bemerkenswerte Übereinstimmung, daß im früheren Mittelalter im Drama wie in der bildenden Kunst Maria bei der Geburt Christi im Wochenbett liegend dargestellt wird, während später auf beiden Gebieten die Auffassung herrscht, daß Maria nicht dem gewöhnlichen Schwächezustand einer Wöchnerin unterworfen war, sondern gleich nach der Geburt Jesu vor dem Kinde, das auf der Erde lag, niederkniete und es anbetete. Doch darf hier die Einwirkung der dramatischen Kunst auf die bildende nicht mit unbedingter Sicherheit angenommen werden, denn die veränderte Darstellung in den Kunstwerken könnte sehr wohl unmittelbar auf eine Wandlung in der Auffassung der Theologen zurückgehen; die Auffassung von der schmerzlosen Geburt, nach welcher sogleich die Mutter vor dem Kinde niederkniete, ist durch die Meditationen Bonaventuras maßgebend geworden.[2]

Beweiskräftig sind vor allem solche Fälle, wo wir in der bildenden Kunst die überlieferten Begebenheiten in einer Art modifiziert sehen, die sich nicht aus dem eigenen Wesen der bildenden Kunst, sondern nur daraus erklären läßt, daß die betreffende Begebenheit vorher durch das Medium einer theatralischen Darstellung hindurchgegangen war. Daß dies bei der Darstellung des Geburtshauses in Bethlehem der Fall ist, wurde schon erwähnt (s. o. S. 167). Eines der schlagendsten Beispiele gewährt uns aber die Hinrichtung Johannes des Täufers, die in mehreren Werken der italienischen Kunst, z. B. auf einem Freskogemälde des Ambrogio Lorenzetti in der Servitenkirche zu Siena in der Weise dargestellt ist, daß der Henker den tödlichen Streich ausführt, während Johannes seinen Kopf zum Kerkerfenster herausstreckt. Ebenso wurde die Szene in Italien auch auf dem geistlichen Schauplatz dargestellt (s. u.), und in der Tat war das ein geschicktes Auskunftsmittel, wenn auf der Bühne das Haupt fallen

---

keineswegs sicher erscheint, ist die Darstellung der drei Könige mit Wanderstäben, vgl. Mâle i. d. Gazette des beaux arts 1910, 266.

1) Vgl. die Darstelluug im Konstanzer Münster.

2) Über die Darstellung des Kindbetts im Drama s. o. S. 61. Merkwürdig ist die Polemik, die der polnische Theolog Sendziwoj c. 1468 gegen diese Auffassung aus Anlaß eines damals 200 J. alten Bildwerks in der Krakauer Dominikanerkirche führte; vgl. Morawski, Historya Uniwersytetu Jagiellońskiego (1900) 2, 43.

und das Blut hervorströmen sollte; die bildende Kunst an und für sich bot keinen Anlaß zu dieser seltsamen Situation. Ein ähnlicher Fall ist es, wenn auf deutschen Gemälden Christus nicht bloß mit Nägeln, sondern auch noch mit Stricken an das Kreuz befestigt erscheint[1]; es läßt sich das nur so erklären, daß auf dem Bilde unnötigerweise wiedergegeben wurde, was auf der Bühne ein bloßer Notbehelf war. Eine weitere Einzelheit in den bildlichen Darstellungen des Leidens Jesu, bei der gleichfalls die unmittelbare Entlehnung aus dem Drama unzweifelhaft erscheint, ist die besonders auf deutschen Bildern häufig erscheinende Figur des Knechts, der für die Geißelung die Ruten bindet. Bei Jean Michel wird in der betreffenden Szene dieses Geschäft von Malchus besorgt; in den deutschen Texten ist mir nichts Entsprechendes begegnet, doch wird in den Tiroler Rechnungen (Wackernell S. XLIV) ein Rock für den Rutenbinder verzeichnet. Ähnlich verhält es sich mit einigen intimen Zügen, die uns wiederholt auf den bildlichen Darstellungen der Christnacht begegnen. Wenn dort dargestellt wird, wie Joseph seine Strumpfhosen auszieht, um das Kind hineinzuwickeln, so könnte das freilich auch unmittelbar aus der Erbauungsliteratur herstammen.[2] Jedoch eine andere häufig dargestellte Situation — wie Joseph für das Kind Milch kocht — hat ihren Ursprung offenbar im Drama.[3] Der modenesische Künstler Mazzoni hat die Geburt Jesu in einer plastischen Gruppe dargestellt; neben Maria und dem Kinde steht ein Weib, das einen Löffel an den Mund hält und hineinbläst. Daß der Künstler dies Motiv aus dem Drama nahm, können wir vermuten, wenn wir im Weihnachtsspiel von Siena die Didaskalie lesen: ‚La vergine Maria con Joseph et una ancilla'; noch deutlicher wird jedoch der Zusammenhang durch eine Didaskalie im Erlauer Weihnachtsspiel: ‚Obstetrix portans cochlear'. Ein Holzschnitt von Simon Vostre in einem französischen Gebetbuch a. d. J. 1490, der die Anbetung der Hirten darstellt[4], verrät sich schon dadurch

1) Vgl. Froning 1, 276, Tseuschner a. a. O.

2) Vgl. das Gemälde Multschers im Rathaus zu Sterzing (Tirol) und s. u. S. 249.

3) Vgl. Greban 5188 ff. und die Schilderung der Weihnachtsfeierlichkeiten im Regnum papisticum des Naogeorgus s. o. S. 187; vgl. Weinhold S. 151. Bildliche Darstellungen z. B. auf dem Reisealtar der Herzoge von Burgund in Dijon und auf einem Teppich in der ersten Kapelle auf der rechten Seite des Chorumgangs im Freiburger Münster. Über die Darstellung Josephs mit einem Licht in der Hand vgl. Mâle S. 62.

4) Öfters nachgebildet, z. B. in der Grande Encyclopédie 20, 51, bei Cohen, Tafel VIII, bei Mâle S. 39.

als Reproduktion einer Mysterienszene, daß den Gestalten der einzelnen Hirten die Namen Aloris, Ysambert usw. beigefügt sind, die sie auch im Mysterium Grebans und in anderen Mysterien führen.

Im Hinblick auf derartige Beispiele werden wir eine Einwirkung der Mysterien um so eher auch bei solchen Bildwerken annehmen dürfen, wo der Zusammenhang nicht mit so unzweifelhafter Deutlichkeit vorliegt, z. B. wenn die traditionelle Anordnung der Personen an der Leiche Christi in der italienischen Kunst — Maria in der Mitte, Johannes am Haupt, Magdalena an den Füßen — mit der Bühnenanweisung in einer italienischen Repräsentation übereinstimmt (s. u.). Ebenso könnte man versucht sein, an die Einwirkung der geistlichen Bühne zu denken, wenn eine symbolisch gemeinte Äußerung des evangelischen Berichts von den Künstlern mit greifbarer Deutlichkeit dargestellt wird, so z. B. wenn ebenso wie im Donaueschinger Passionsspiel (1986) auch in den bildlichen Darstellungen der Ölbergszene auf dem Felsen, an dem Jesus kniet, ein Kelch abgebildet ist, oder wenn ebenso wie im Haller Passionsspiel die schmerzensreiche Mutter Gottes mit einem Schwert in der Brust erscheint.[1]

In manchen Fällen gibt sogar die bildende Kunst uns einen Anhaltspunkt, um nachzuweisen, daß in der dramatischen Literatur eines Landes ein Motiv vorhanden gewesen sein muß, das in den überlieferten Texten fehlt. So läßt die Darstellung des weltlustigen Treibens der Maria Magdalena auf einem Kupferstich des Lukas von Leiden[2] darauf schließen, daß die entsprechenden Szenen auch auf der niederländischen Bühne vorgeführt wurden. Wenn auf einer Handzeichnung in Basel, welche den Jesusknaben im Tempel darstellt, ‚der aus Beschämung und Zorn sein Buch wegschleudernde Gelehrte beinahe so aussieht, als ob er seine Existenz einem dramatischen Vorgang verdanke' (K. Meyer S. 183), so ist daran zu erinnern, daß auch in einem französischen Spiel (s. o. S. 150) die Schriftgelehrten über den klugen Knaben ärgerlich sind. Auch ist es eine merkwürdige Übereinstimmung, wenn auf

1) Luk. 22, 42 u. 2, 35; vgl. Tscheuschner S. 431, s. u. S. 230. Auch bei einer andern in der bildenden Kunst weit verbreiteten allegorischen Szene — Ecclesia und Synagoga am Fuß des Kreuzes miteinander disputierend — hat man schon im Hinblick auf entsprechende Szenen in den Mysterien (s. u. S. 255) eine Abhängigkeit vom Drama vermutet, vgl. Roy III, 66* und besonders P. Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst (Stuttg. 1894). Doch ist hier die Priorität der bildlichen Darstellungen unzweifelhaft.

2) Beschrieben von Bartsch, Peintre-graveur 7, 402 (Wien 1808).

einem Steinrelief außen an der Südmauer der Stephanskirche in Wien ebenso wie in Grebans Passionsspiel (s. o. S. 200) Herodes beim Verhör Jesu einen Narren an seiner Seite hat.

Wichtiger als alle solche Einzelheiten wäre es aber, wenn Mâle mit seiner Behauptung Recht hätte, daß die charakteristischen Stileigentümlichkeiten, durch die sich die Kunst des ausgehenden Mittelalters von der früheren unterscheidet, in der Einwirkung der Mysterien ihre Erklärung finden, daß also die Wendung der Malerei und Plastik von stilvoller Symbolik zu grellem Realismus, die Neigung zur Vorführung mannigfaltig bewegter Massenszenen mit allerlei grotesken und phantastisch aufgeputzten Gestalten, die immer häufigere Darstellung von Begebenheiten aus der öffentlichen Wirksamkeit Jesu, welche in den Traditionen der älteren Kunst nicht vertreten waren[1], durch den Eindruck der bunten lebendigen Bilder zu erklären sei, die die Künstler auf der Bühne vor sich sahen, und zwar in erster Linie die Künstler der nordischen Länder, in denen die großen Mysterienaufführungen heimisch waren. Bertaux hat zwar gegenüber den Ausführungen Mâles auf die Tatsache hingewiesen, daß die Wendung von dem alten symbolischen zu dem neuen historisch-realistischen Stil sich schon weit früher in Italien nach dem Vorgang Giottos vollzogen hatte und dort bereits in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts allenthalben in der Malerei hervortritt, ferner, daß diese neue Kunst von Anfang an die Einwirkung der franziskanischen Erbauungsliteratur offenbart, aus der ja auch die Bonaventuraschen Meditationen hervorgingen, und daß diese Einwirkungen unmittelbar, ohne den Umweg durch die theatralischen Vorstellungen eintreten konnten, endlich, daß der Wirkungskreis dieser neuen Kunst sich nach Avignon und noch weiter nach dem nördlichen Frankreich verbreitete, lange bevor der neue dramatische Stil in den Mysterien sich ausgebildet hatte. Als ein charakteristisches Beispiel dafür, daß wir bei den Übereinstimmungen zwischen dem Drama und der bildenden Kunst durchaus nicht immer an eine Entlehnung aus dem Drama zu denken brauchen, erwähnt Bertaux ein Gemälde in Neapel aus der

1) Als ein besonders charakteristisches Beispiel hebt Mâle S. 74 hervor, daß die Geschichte von der heil. Veronika und ihrem Schweißtuch, obgleich sie von jeher in der geistlichen Literatur erzählt wurde, doch erst nach ihrer Darstellung in den großen Passionsspielen des ausgehenden Mittelalters auch bei den bildenden Künstlern Eingang fand. Über den Einfluß der Teufelsszenen auf die Malerei s. o. S. 202.

Zeit um 1320, auf welchem im Augenblick des Todes des Erlösers eine Taube aus seinem Munde emporfliegt; der nämliche Zug findet sich im Drama zuerst in einer Augsburger Passion des 15. Jahrhunderts.[1] Dem gegenüber muß aber wieder auf ein solches Beispiel hingewiesen werden, wie die Enthauptung Johannes des Täufers von Ambrogio Lorenzetti, welche schon für die italienische Kunst in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts den Einfluß des Dramas unwiderleglich beweist. Zugleich haben wir hier auch ein Beispiel dafür, daß wir unter Umständen eine Beeinflussung der bildenden Kunst durch das Drama selbst in solchen Fällen annehmen dürfen, wo der übereinstimmende Zug sich auf Grund des jetzt noch vorhandenen Materials im Drama erst viel später als in der bildenden Kunst nachweisen läßt, denn das römische Johannesdrama, in welchem die Hinrichtung am Kerkerfenster stattfindet, ist um das Jahr 1400 aufgezeichnet[2], also über ein halbes Jahrhundert nach Lorenzettis Gemälde.

Aber wie bei den einzelnen Übereinstimmungen neben der Abhängigkeit der bildenden Kunst vom Drama auch die Abhängigkeit beider Gebiete von der gemeinsamen Quelle der zeitgenössischen Literatur und Kultur nicht vergessen werden darf, so ist auch der übereinstimmende Grundcharakter beider Gebiete im späteren Mittelalter gewiß zum guten Teil dadurch zu erklären, daß die nämlichen Zeitströmungen hier und dort gleichmäßig einwirkten. Und vor allem ist daran zu erinnern, daß die Maler sehr oft als Regisseure und sachkundige Berater bei den Aufführungen zugezogen wurden[3], daß sie also in ihren Schöpfungen nicht bloß die szenischen Bilder wiederholten, sondern auch bei der Hervorbringung dieser Bilder selbstschöpferisch beteiligt waren; auch mag es vorgekommen sein, daß auf diese Art manche ikonographische Einzelheiten, die durch geistliche Vermittlung den Malern schon geläufig waren, sich auch auf der Bühne einbürgerten.[4]

1) Übrigens ist er auch auf einem eingelegten Blatt der Friedberger Dirigierrolle angegeben; vgl. Zimmermann S. 193.

2) Vgl. Vattasso in den Studi e Testi 4, 67 ff.

3) So in Tirol der Maler Vigil Raber (s. u.), in Romans 1509 der Maler Thévenot, bei dem Totentanzspiel in Brügge 1449 der Maler Nicaise de Cambray, weitere Beispiele bei Mâle S. 20; die von Bapst S. 60 f. angeführten Beispiele beziehen sich größtenteils auf mystères mimés. Über die Maler Michael Schwarz in Danzig und Niklas Manuel in Bern s. u. Bd. III S. 250, 256.

4) Wenn z. B. in den Mysterien von Semur und von Jean Michel die Engel nach der Taufe Jesu ihm helfen, seine Kleidung wieder anzulegen (vgl.

Ohne Zweifel hatte auch die Musik an den Aufführungen einen wesentlichen Anteil. Der Gesang, der in der Anfangszeit des geistlichen Dramas ausschließlich geherrscht hatte, wurde durch das gesprochene Wort nicht völlig verdrängt; namentlich in den deutschen Texten erhielten sich noch lange Zeit die alten lateinischen liturgischen Gesänge, aus denen durch Paraphrasierung das volkssprachliche Drama hervorgegangen war. Allgemein üblich war es aber, daß außer den gesungenen Partien, die mit zur Handlung gehörten, von Zeit zu Zeit Instrumente und Gesang ertönten, um einen Stillstand in der Handlung auszufüllen oder um nach einer Pause die Aufmerksamkeit wieder auf den Schauplatz hinzulenken. Das Wort ‚Silete', das sich in deutschen und französischen Texten häufig findet, scheint sich auf solche musikalische Einlagen zu beziehen. Zuerst findet sich die Bezeichnung gegen Anfang des 14. Jahrhunderts im Wiener Passionsspiel, wo das Silete von zwei Knaben gesungen wurde, später trugen es meist die Engel im Paradiese vor, in Frankreich kommt es auch vor, daß die Teufel in der Hölle in ihrer Weise ein Silete zum besten geben.[1] Der Name erklärt sich wohl daher, daß der älteste Gesang dieser Art, der vermutlich noch in die Zeit des lateinischen Kirchendramas zurückreicht, mit dem Wort ‚Silete' anfing. Mone (2, 157) meint wohl mit Recht, daß diese musikalische Ermahnung besonders deshalb am Platze war, weil es häufig vorkommen mochte, daß die Menge sich von einer Stelle des Zuschauerraumes nach der andern hindrängte, je nachdem die Handlung auf dem großen Schauplatze sich von einem Standort zum andern bewegte.

Die großen Mysterien müssen auch ungeheure Zuschauermengen herangezogen haben. Zahlreiche Nachrichten belehren uns, daß bei einer solchen Aufführung aus der ganzen Umgegend die Leute zusammenströmten, daß Ausnahmsmaßregeln für die Aufrechterhaltung der Ordnung in den festlich erregten, über-

---

Roy III, 82*, 73), so ist das ein charakteristischer Zug, für den wir die Priorität der bildenden Kunst voraussetzen dürfen, vgl. z. B. das Portal von Notre Dame du Port in Clermont; ein weiteres Argument s. o. S. 217 Anm.

1) Bibl. de l'école des chartes 3, 459. — Im Passionsspiel von Semur, z. B. 2309 wird zwischen ‚Silete le grand' und einfachem Silete unterschieden. Die Worte Gottes werden mehrmals in den französischen Mysterien dreistimmig vorgetragen, um die Dreieinigkeit symbolisch zum Ausdruck zu bringen; vgl. Roy III, 100*f. Zu den Chören im deutschen Drama vgl. Venzmer, Diss. Rostock 1897.

füllten Städten getroffen werden mußten. Natürlich wurde auch die Empfänglichkeit und Genußfähigkeit unter den Zuschauern dadurch gesteigert, daß so viele Menschen von nah und fern herbeieilten, bloß um sich dem Eindrucke des Spiels hinzugeben. Mitunter schickte man Herolde in der Stadt und der ganzen Umgegend herum, um jedermänniglich von der geplanten Aufführung zu benachrichtigen; mehrere englische Texte werden mit solchen gereimten Einladungen eröffnet.[1] In Frankreich war diese Sitte gleichfalls bekannt, so lud man in Autun 1516 die Bewohner der umliegenden Städte zum Mysterium von St. Lazarus ein. Der feierliche ‚Cry', welcher in Paris 1541 vor der Aufführung des Apostelmysteriums erlassen wurde, ist noch erhalten.[2] In Deutschland ist kein solches Denkmal überliefert, doch besitzen wir hier aus dem Zeitalter der Mysterien das älteste Beispiel eines gedruckten Theaterzettels; es wird da ein Schauspiel angekündigt, das c. 1520 in Rostock am Sonntag nach dem 15. Juli (d. h. am Fest der sieben Schmerzen Mariä) stattfinden sollte.[3]

Alle diese Dinge, wie die Stellung der Behörden zu den geistlichen Spielen, die Organisation der Mitwirkenden, die Regelung des Kostenpunktes sind von dem höchsten kulturgeschichtlichen Interesse, doch können wir hier die szenischen Antiquitäten des Mittelalters nur insoweit berücksichtigen, als dies für unsern nächsten Zweck unumgänglich nötig ist. Nur ein Punkt muß hervorgehoben werden, der für die weiteren Schicksale des Dramas von Bedeutung wurde: es zeigen sich nämlich bei den Mysterienaufführungen des ausgehenden Mittelalters bereits Ansätze zu einem berufs- und geschäftsmäßigen Kunstbetrieb. In Frankreich kommt es öfters vor, daß die Stadtbehörden beträchtliche Summen zu den Aufführungen beitrugen und Eintrittsgelder erhoben, um sich schadlos zu halten; auch bewilligten sie öfters den Darstellern Wein- und Geldspenden. Wenn in einer Stadt immer wieder dieselben Leute in den Rechnungsbüchern als Geschenkempfänger auftauchen, so liegt die An-

1) S. u., vgl. auch York Mystery Plays S. XXXIII.

2) Die Remonstrance à une compaigny de paroisse etc. im Recueil von Le Roux de Lincy ist offenbar nicht als eine solche Ankündigung zu betrachten, sondern als Ansprache eines ‚Meneur du jeu'; vgl. Julleville, Répertoire S. 11.

3) Vgl. Beiträge zur Geschichte der Stadt Rostock, herausgeg. von Koppmann Hft. I, 1890 S. 52 und die dort zitierte Literatur. Bei den ‚polizze', die in einer italienischen Frottola erwähnt werden (d'Ancona I, 387), haben wir wohl nur an geschriebene Zettel zu denken.

nahme nahe, daß sie mit ihrer schauspielerischen Tätigkeit sich einen kleinen Nebenverdienst erwerben wollten. Von besonderer Bedeutung für die Entwicklung des berufsmäßigen Schauspielertums wurde die Pariser Passionsbrüderschaft, die uns noch weiterhin beschäftigen wird. Auch der Fall kommt vor, daß fremde Gesellen in einer Stadt erscheinen und für ein Mysterienspiel vom Rat ein Geldgeschenk erhalten — so die ‚compagnons étrangers' für ein St. Barbara-Spiel in Decize 1489;[1] natürlich kann es sich da nur um Aufführungen in kleinerem Maßstabe handeln. Ähnliche Vorgänge lassen sich in Deutschland nachweisen. Der Präkursor im Wiener Osterspiel sagt: ‚Wir wellen haben ein Osterspil Das ist vrolich und kost nicht vil.' Merkwürdig sind die Verhandlungen über ein Oster- oder Passionsspiel zu Stolberg im Harz 1457. Der Dichter des Spiels, Hans Jakob von Schweina und der Besitzer des Spielgeräts, Heinrich Melse aus Nordhausen, kamen nach Stolberg und setzten dort die Aufführung ins Werk. Man stellte fünf Burgen auf dem Marktplatze auf: die Synagoge, die Herodes-, Pilatus-, Annas- und Engelsburg (Paradies). Die Hauptrollen wurden von Einheimischen übernommen. Das Eintrittsgeld erhob man an den Stadttoren, die Bewohner der Stadt brauchten also für das Zusehen nichts zu bezahlen. Doch scheint es, daß die Kosten nicht gedeckt wurden, denn der Rat mußte noch etwas zulegen.[2] In England ist uns schon früher ein Beispiel begegnet, daß bei einer Aufführung Eintrittsgeld erhoben wurde (s. o. S. 160). Auch verdient es Beachtung, daß in den Handschriften der sog. Coventry-Mysterien und der ‚Moralität' von der Burg der Beharrlichkeit gereimte Einladungen vorangestellt sind, in welchen der Name der Ortschaft, wo die Aufführung stattfinden sollte, nicht ausdrücklich genannt, sondern bloß durch N. angedeutet ist. Offenbar waren diese Handschriften im Besitze von Leuten, die sich berufs- oder gewohnheitsmäßig mit der Aufführung von Mysterien und Moralitäten beschäftigten. In der Einladung vor dem Spiel vom Hostienmirakel steht der in England häufig vorkommende Ortsname Croxton.

* * *

Wenn wir nun das Drama des ausgehenden Mittelalters in den einzelnen Ländern ins Auge fassen, so wird sich zeigen, daß

1) Julleville 2, 645.
2) Vgl. Pfitzner in der Zeitschrift d. Harzvereins 23, 328.

neben den großen Mysterienaufführungen doch auch die einfacheren Formen fortdauerten, die sich in der ersten Zeit nach der Einführung der Volkssprachen entwickelt hatten. Mitunter hören wir noch von Aufführungen solcher Dramen in den Kirchen.[1] Auch haben wir Beispiele, daß in die althergebrachten liturgischen Szenen weitere volkssprachliche Bestandteile eindrangen. In Deutschland können wir seit dem 14. Jahrhundert den Gebrauch verfolgen, daß bei der Weihnachtsfeier an der Krippe ein deutsches Wiegenlied gesungen wurde. Die schnöden Witze, die Till Eulenspiegel in eine liturgische Osterszene einmengte, sind allbekannt.[2] Daneben beweisen uns zahlreiche liturgische Handschriften, daß die alten lateinischen Feiern des Osterzyklus und auch des Weihnachtszyklus in den einfachsten wie in den komplizierteren Formen weiter fortdauerten. In Rouen wurde 1452 von dem Kapitel noch gestattet, daß die Geistlichen, als Hirten gekleidet, die hergebrachte Weihnachtsszene darstellen durften; 1457 wurde indes angeordnet, daß sie nicht in Hirtenkleidern erscheinen sollten, sondern ‚decenter in cappis'. Was die Rouener Dreikönigsfeier betrifft, so erhoben sich schon 1508 Stimmen, welche die Abschaffung forderten, doch wurde diesem Verlangen erst durch einen Kapitelbeschluß vom Jahre 1522 entsprochen.[3] Wenn auch, soviel ich weiß, aus anderen Städten keine derartigen Mitteilungen vorliegen, so dürfen wir doch die Vorgänge in Rouen als typisch für die letzten Schicksale des liturgischen Dramas betrachten. Offenbar vollzog sich in der Regel der Entwicklungsgang in folgender Weise: in dem ersten Zeitraum bildete sich das liturgische Drama zu großer Fülle und großem Reichtum aus und gelangte bis zu einem Punkt, wo die weitere Entwicklung nicht möglich war, ohne die Würde des Gotteshauses zu verletzen. Diese weitere Entwicklung vollzog sich daher draußen im Freien; das liturgische Drama bestand zunächst in der Kirche fort, schrumpfte aber im Laufe der Zeit in einfachere Formen zurück und hörte nach und nach gänzlich auf.

* * *

1) Französische Beispiele bei Julleville I, 78; Beispiele aus anderen Ländern s. u.

2) Hoffmann v. Fallersleben, Kirchenlied S. 417; vgl. Erlauer Spiele S. 8. hessisches Weihnachtsspiel S. 35. Über Eulenspiegel s. o. S. 179.

3) Vgl. die urkundlichen Mitteilungen in der Einleitung zur Ausg. de- Mystère de l'Incarnation (s. u. S. 267) S. XXXVI f.

In Deutschland tritt uns die Tendenz zur Ausweitung des geistlichen Dramas zuerst in einem Denkmal aus der Mitte des 14. Jahrhunderts entgegen. Es ist dies nicht ein vollständiger Text, sondern bloß ein ‚Ordo sive Registrum', welches offenbar bestimmt war, dem Regisseur seine Aufgabe zu erleichtern. Es enthält die Spielanweisungen und dazwischen genaue Angaben, in welcher Reihenfolge die auftretenden Personen das Wort ergreifen sollen, wobei jedesmal auch die ersten Worte, die eine Person zu sprechen hat, aufgezeichnet sind. Diese Dirigierrolle ist von Baldemar von Peterweil, Kanonikus am Bartholomäusstift zu Frankfurt am Main niedergeschrieben; Baldemar bekleidete diese Würde schon 1350, im Jahre 1384 lebte er bereits nicht mehr. Es ist kaum daran zu zweifeln, daß Baldemar nicht nur die Rolle, sondern auch das dazu gehörige Stück verfaßt hat.[1] Die Dirigierrolle zeigt uns, daß der Verfasser ein selbständiges dichterisches Verdienst nicht für sich in Anspruch nehmen kann. Wie sich aus den Stichworten ergibt, hat er eine beträchtliche Anzahl von Versen aus der „Erlösung" herübergenommen, einem erzählenden Gedichte, das aus dem Ende des 13. Jahrhunderts stammt und die gesamte heilige Geschichte vom Sündenfall bis zum jüngsten Gericht enthält. Auch muß er ein mit dem St. Galler Passionsspiel verwandtes Drama verwertet haben; daß das St. Galler Spiel aus der Frankfurter Gegend stammt, haben wir ja schon früher gesehen. Offenbar ist es auf jene unbekannte Quelle zurückzuführen, wenn das Stück mit einer Szene aus dem Weihnachtszyklus eröffnet wird, nämlich mit einer Disputationsszene, die uns in anderer Fassung schon im Benediktbeurer Weihnachtsspiel begegnete, aber im St. Galler Spiel zu einer Ansprache des heiligen Augustinus zusammengeschrumpft ist. Im Frankfurter Spiel ruft Augustinus die alttestamentlichen Zeugen auf, die Juden begleiten ihre Prophezeiungen mit höhnischen Zwischenreden: sie sollten das Prophezeien sein lassen; beim Handeln und Wuchern komme mehr heraus. Auf Davids und Salomons Prophezeiungen antworten sie mit spöttischen Anspielungen auf deren galante Abenteuer. Augustinus macht dem Streit ein Ende; um den Juden die Nichtigkeit ihrer Zweifel zu zeigen, soll ihnen die Passion vorgeführt werden. Das Spiel beginnt mit der Taufe Jesu, dann gehen eine Zeitlang die Schicksale des Täufers bis zu seiner Enthauptung und die Anfänge in der Laufbahn Christi (Versuchung

1) Vgl. die Einl. Fronings zu seiner Ausg. der Rolle S. 325 ff.

in der Wüste und Berufung der Apostel) nebeneinander her, hierauf folgen einige wunderbare Heilungen, die Bekehrung Magdalenas, die Auferweckung des Lazarus und endlich Passion und Grablegung. Und nun folgt die bereits oben erwähnte Bemerkung: um das Volk nicht zu sehr zu ermüden, empfehle es sich, die Aufführung erst am folgenden Tage fortzusetzen. Der zweite Tag brachte eine Darstellung der Auferstehung mit Höllenfahrt, Soldatenszene und Krämerszene, dann folgt die Szene mit den Aposteln und dem ungläubigen Thomas, zuletzt steigt Christus zum Himmel empor, wo Gott Vater das ganze Stück hindurch gethront hatte. Durch ein Nachspiel wird nun die Handlung wieder mit dem Vorspiel verbunden, der Streit zwischen Christentum und Judentum wird durch eine Disputationsszene zwischen Ecclesia und Synagoga fortgesetzt, ‚acht oder zehn Juden' lassen sich überzeugen und werden von Augustinus getauft, der Synagoge fällt der Mantel von den Schultern und die Krone vom Haupte und auf Augustins Aufforderung wird der Gesang angestimmt: ‚Christ ist erstanden'.

Wir können noch verfolgen, wie sich dies Frankfurter Spiel auch über die Nachbarstädte verbreitete und wie man dabei in Bezug auf Aneignung und Umgestaltung fremden literarischen Gutes die vollste Unbefangenheit walten ließ. Eine Friedberger Dirigierrolle ist im Auszug bekannt[1], aus der hessischen Stadt Alsfeld besitzen wir eine vollständige Handschrift des Spiels, wie es dort 1501 aufgeführt wurde, mit verschieden Zusätzen und Einschiebseln, die offenbar für die Aufführungen in den folgenden Jahren angefertigt wurden.[2] Es zeigt sich hier, wie sehr die Tendenz der Erweiterung um sich griff; wenn auch manches, wie z. B. das Prophetenvorspiel in Wegfall gekommen ist, so nimmt doch die Handlung schon drei Tage in Anspruch, eine Erweiterung, die vor allem durch größere Redseligkeit und durch umfängliche Hereinziehung der bereitliegenden komischen Motive veranlaßt wurde: Eröffnung durch eine Teufelsversammlung, Marias Weltleben, Zählung und Prüfung der dreißig Silberlinge, Krämerszene. Dasselbe gilt für die lyrischen Klagen der Gottesmutter,

1) Vgl. Weigand, Zeitschr. f. deutsches Altert. 7, 545 ff. und E. Zimmermann, das Alsfelder Passionsspiel usw., Göttingen 1909 (aus: Archiv f. hessische Geschichte N. F. Bd 6), S. 9 f, 172 ff.; ebd. S. 12 ff. ein chronologisches Verzeichnis der Aufführungen in Frankfurt und Oberhessen.

2) Herausg. v. Grein (Cassel 1874) und Froning S. 548 ff.; über die in neuerer Zeit aufgefundene Dirigierrolle zu diesem Spiel vgl. Legband im Archiv f. hess. Gesch. N. F. III (auch Diss. Göttingen 1904).

wo dieselbe Version wie in der Trierer Marienklage benutzt ist.[1] Doch finden sich auch manche, wie es scheint, neue Züge, z. B. daß Satan, als altes Weib verkleidet, die Gemahlin des Herodes gegen Johannes den Täufer aufstachelt und dann triumphierend die Umhüllung wegwirft, als sein Anschlag gelungen ist,[2] ferner daß der Hahn mit seinem Rufe eine Warnung für Petrus verbindet:

Gucze gu gu gu gu
Petre lug lug lug nu du.

Merkwürdig ist die Verwendung der Allegorie: Mors erscheint persönlich, um Lazarus abzuholen; er rühmt sich seiner Allmacht und erhebt später gegen Lazarus Vorwürfe wegen seiner Auferstehung; Synagoga bleibt das ganze Stück hindurch auf der Bühne als Führerin der Juden und als Anstifterin alles Bösen, was sie vollbringen. Die burleske Schilderung der Peiniger wird kaum anderwärts so weit getrieben wie hier. Von den gangbaren Traditionen der deutschen Spiele entfernt sich unser Drama, indem es in den Gang der Handlung eine Predigt in Prosa einschiebt. Zu den Szenen, die nachträglich hinzugefügt wurden, gehört auch die aus dem Evangelium Nicodemi, wie die Fahnen im Hause des Pilatus sich vor Christus verneigen.

Alles spricht dafür, daß wir zwischen dem Spiel der Frankfurter Dirigierrolle und dem Alsfelder Spiel eine frühere erweiternde Umarbeitung als Mittelglied anzunehmen haben; auf dieser früheren Umarbeitung beruht wohl auch der vollständige Frankfurter Text, der sich in einer Abschrift aus dem Jahre 1493 erhalten hat.[3] Auch hier ist die Führung der Handlung weit umständlicher geworden, als dies ursprünglich der Fall war; obwohl die Geschichte Johannes des Täufers ausgefallen ist, erstreckt sich doch das Spiel über drei Tage. Die Rollen der Magdalena und des Judas sind auch hier mit allerlei Zutaten versehen, ebenso sind die Marterszenen und die Klagen der Gottesmutter beträchtlich ausgedehnt. Augustinus hat außer der Führerrolle im Vorspiel auch noch die Aufgabe zu erfüllen, die ihm schon im Sankt Galler Spiele zugeteilt war, nämlich durch erbauliche Zwischenreden die einzelnen Teile der Handlung zu verbinden.

---

1) Vgl. Grein S. X.

2) V. 969 muß es heißen in habitu priori, nicht prioris, vgl. 1039.

3) ed. Froning S. 375 ff. Zimmermann weist nach, daß in Alsfeld außer dieser verlorenen Umarbeitung auch die Friedberger benutzt wurde.

Das Heidelberger Passionsspiel[1] beruht gleichfalls auf dem alten Spiel des Baldemar von Peterweil, wie zahlreiche Übereinstimmungen mit der Frankfurter Dirigierrolle beweisen. Das Spiel hat seinen Namen daher, daß es in der Heidelberger Bibliothek aufbewahrt wird. Die Handschrift, im Jahre 1513 angefertigt, ist ohne Zweifel für die Lektüre bestimmt; sie schließt mit der Einkerkerung des Joseph von Arimathia nach dem Evangelium Nicodemi und wiewohl der Schreiber sein Finis darunter gesetzt hat, so kann es doch keinem Zweifel unterliegen, daß das Stück plötzlich und unvermittelt abbricht. Es umfaßt 6125 Verse; eine Einteilung in Tage ist in der Handschrift nicht gegeben.

Vor allem aber ist die Heidelberger Passion deshalb merkwürdig, weil hier die neutestamentlichen Szenen von Präfigurationen aus dem Alten Testament begleitet sind. So wird vor der Szene zwischen Jesus und der wasserschöpfenden Samariterin die Zusammenkunft Eliesers mit Rebekka am Brunnen dargestellt; ebenso steht vor der Heilung der zehn Aussätzigen durch Jesus die Heilung Naemans durch Elisa, vor der Szene zwischen Jesus und der Ehebrecherin die Freisprechung der Susanna durch Daniel und so weiter durch das ganze Stück, bis endlich der dreitägige Aufenthalt des Propheten Jonas im Bauche des Walfischs vor der Grablegung des Erlösers als dreizehnte und letzte Präfiguration vorgeführt wird. Als Erläuterer figurieren die Propheten Jesaia, Jeremia, Hesekiel und Maleachi, sie ergreifen abwechselnd am Schlusse der Präfigurationsszenen das Wort, um zu dem folgenden hinüberzuleiten. Obgleich diese Art der Gegenüberstellung alt- und neutestamentlicher Ereignisse in der theologischen Literatur des Mittelalters sehr beliebt war, so ist doch kein weiteres Beispiel einer solchen leibhaftigen dramatischen Vorführung bekannt. Im Oberammmergauer Passionsspiele sind die Präfigurationen als lebende Bilder in den Gang der Handlung eingefügt, doch ist dies ein Zusatz, der auf den Einfluß des Jesuitendramas im 18. Jahrhundert zurückzuführen ist. Das Heidelberger Passionsspiel erfordert einen sehr großen Bühnenraum, denn es scheint, daß die Darsteller der Präfigurationsszenen gleich von Beginn des Stückes an ihre festen Plätze auf der Bühne hatten. Im übrigen wäre von diesem Spiele nicht viel zu sagen. Die Verse sind ganz besonders erbärmlich, selbständige komische Zusätze sind mir nicht aufgefallen, doch haben die Teufel mit Wegtragung der Bösewichter-

1) ed. Milchsack (Bibliothek des literar. Vereins in Stuttgart Bd. 156).

leichen, wie z. B. des Goliath und der lüsternen Verehrer der Susanna viel zu tun.

Ähnlich wie in der Frankfurter Gegend läßt sich auch in Tirol nachweisen, wie sich ein Spieltext über eine Landschaft verbreitete und dabei in der mannigfachsten Weise umgestaltet wurde.[1] Zwar können wir in Tirol die Anfänge nicht so weit zurückverfolgen, dafür ist aber die Überlieferung viel reichlicher und vor allen Dingen hat sich hier über den Hergang bei den Aufführungen eine solche Fülle von archivalischen Nachrichten erhalten, wie sonst nur noch in Frankreich. Neben Hall bei Innsbruck kommen besonders die reichen und blühenden Städte an der Brennerstraße, Sterzing und Bozen in Betracht; Aufführungen von Passionsspielen sind in Hall seit 1430 nachweisbar, in Sterzing seit 1455 und von da an fast regelmäßig in Zwischenräumen von sieben Jahren bis ins sechszehnte Jahrhundert hinein; in Bozen gehen die frühesten Nachrichten bloß bis 1476 zurück. Und wie in den französischen Aufzeichnungen aus dem späteren Mittelalter, so treten uns auch hier aus den urkundlichen Zeugnissen die Gestalten einiger Theaterfreunde der alten Art mit vollster Klarheit und Anschaulichkeit entgegen, vor allem der Bozener lateinische Schulmeister Benedikt Debs aus Ingolstadt († 1515) und sein jüngerer Zeitgenosse, der Sterzinger Maler Vigil Raber, der noch in das Reformationszeitalter hineinreicht († 1552). Raber hat weit umher in Tirol seine geschäftige Wirksamkeit ausgeübt, wir finden ihn unermüdlich beim Einstudieren, beim Notenschreiben für die Gesangspartien, beim Abschreiben und Redigieren von Texten, beim Ausbessern der vergoldeten Engelsflügel wie der grotesken Teufelskostüme, zu letzteren gehörten offenbar auch die Kuhschwänze, die er laut Rechnung einmal von einem Gerber sich beschaffte. Bei der glänzenden Bozener Passionsaufführung von 1514 übernahm er die Rolle des Judas, welche er sich mit allerlei Zutaten erweiterte.

Es haben sich noch acht Tiroler Passionsspielhandschriften erhalten, die alle auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen.[2] Wahr-

1) Hauptwerk: J. E. Wackernell, Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol, mit Abhandlungen usw., Graz 1897.

2) Das komplizierte Verwandtschaftsverhältnis dieser Handschriften hat Wackernell a. a. O. sehr eingehend erörtert; als Entstehungsort der gemeinsamen Vorlage vermutet er Sterzing auf Grund einer Stelle, in der er eine lokale Anspielung erblickt, s. S. CCCXCIV. Die Ausführungen Wackernells über die Beeinflussung des Tiroler Passionsspiels durch ältere Spiele, sowie

scheinlich gehört diese Vorlage in die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts und auf ihr beruhte wohl schon der Spieltext, den man in Hall 1430 verwendete. Der Zusammenhang mit dem Gottesdienst tritt bei den Tiroler Passionsspielen deutlicher hervor, als sonst in den spätmittelalterlichen Texten. Die Handlung ist auf die entsprechenden Gedächtnistage verteilt: die Aufführung beginnt am Gründonnerstag, sie wird eröffnet mit der Versammlung der Juden, welche den Tod Christi beschließt, und endet, wie die Juden sich anschicken, den gefangenen Erlöser nach dem Verhör bei Kaiphas vor den römischen Landpfleger zu schleppen. Der zweite Tag (Karfreitag) führt die Handlung bis zur Kreuzigung, worauf dann noch Nikodemus die Erlaubnis zur Grablegung erhält und Joseph von Arimathia auf Kaiphas' Befehl ins Gefängnis geworfen wird. Dann folgt als Ostersonntagsspiel die Auferstehung. Zu Bozen und Sterzing wurden die Aufführungen, wie es scheint, in den Kirchen veranstaltet. Durch diesen Zusammenhang mit den Gedächtnistagen wird eine größere Abrundung und Geschlossenheit der Handlung erreicht, als in den meisten andern Passionsspielen. Bemerkenswert ist vor allem die klare und anschauliche Exposition in der ersten Szene, wo die Handelsleute, die Christus aus dem Tempel vertrieben hatte, klagend vor dem hohen Rat der Juden erscheinen; bei den darauf folgenden Verhandlungen geben sich Nikodemus und Joseph von Arimathia zur großen Entrüstung des Hohenpriesters Annas als Verehrer Christi zu erkennen.[1] Die niedrige und haßerfüllte Gesinnung der Feinde Christi wird auch hier durch eine vulgäre Ausdrucksweise charakteristisch vergegenwärtigt, im übrigen tritt aber die Komik in den Passionsszenen gänzlich zurück und dies ist wiederum ein Vorzug, der in dem engen Zusammenhang mit der kirchlichen Feier seine Erklärung

---

über seinen Einfluß auf jüngere Spiele, haben mich nicht überzeugt. Wenn sich zwischen zwei Texten an einzelnen Stellen eine wörtliche Übereinstimmung zeigt, so wird dadurch nichts bewiesen; es wäre im Gegenteil unwahrscheinlich, wenn in zwei Stücken, die je in ein paar Tausend vierhebigen Reimen dieselbe Geschichte behandeln, nicht an einzelnen Stellen wörtliche Anklänge hervortreten sollten. Manchmal kommt es auch vor, daß ein charakteristisches Reimpaar sich in der Tradition fortpflanzt und in den verschiedenartigsten Texten wiederfindet; ein merkwürdiges Beispiel bei Meyer, Fragmenta S. 132. Eine Handschrift des 17. Jahrhunderts, über die Wackernell im Archiv f. d. Studium usw. 112, 130 ff. Bericht erstattet, bleibt hier zunächst unberücksichtigt.

1) Über die Entlehnungen aus den apokryphen Evangelien in dieser Szene vgl. Wackernell S. CXXIII.

findet. Aber am Auferstehungstage konnte wieder das fröhliche Ostergelächter erschallen. Die Kosten des Spaßes werden zuerst von den Grabeswächtern getragen,[1] sodann von den Teufeln, die sich auch hier nach der Höllenfahrt dadurch entschädigen, daß sie Vertreter von allerlei Ständen und Handwerken fangen und herbeischleppen, wobei sich auch der lustige Titinillus hervortut.

Daß auch in Tirol der Spieltext immer wieder umgearbeitet und mit neuen Zutaten versehen wurde, zeigt sich besonders bei der großen Passionsaufführung zu Hall i. J. 1511. Den Anfang bildet hier ein Spiel, das am Palmsonntag zur Darstellung kam, es enthält unter andern das Wunder der Heilung des Blinden, den Einzug in Jerusalem und die Vertreibung der Wechsler und Krämer aus dem Tempel, eingeleitet durch eine sehr hübsche Szene, die uns mit anschaulicher Realistik das Geschäftsgebahren aller dieser Leute vorführt. Von den sonstigen Zusätzen des Haller Passionsspiels ist am merkwürdigsten eine Teufelsszene gleich zu Anfang; Luzifer ist über die Wunder Christi und die frohe Hoffnung der Seelen in der Vorhölle beunruhigt, und berät mit den Teufeln, was zu tun sei, eine Szene, die indes — im Gegensatz zu der entsprechenden Szene des Alsfelder Passionsspiels — nicht aus dem ernsten Charakter des ersten Tages herausfällt. Ebenso hat der Verfasser sich die wirksame Abschiedsszene zwischen Jesu und Maria, sowie die Szene zwischen Maria und Judas nicht entgehn lassen. Ein merkwürdiger symbolischer Zug ist es, daß hier nach der Kreuzigung der alte Simeon an Maria herantritt, ihr ein bloßes Schwert an die Brust hält, und sie an seine Prophezeiung bei der Darstellung im Tempel erinnert. Die Zusätze von Hall verbreiteten sich dann auch nach Südtirol, sie begegnen uns wieder in Sterzing und in Bozen, wo Raber sie für seine große Glanzleistung i. J. 1514 verwertete. Damals spielte man außer den drei hergebrachten Tagen auch noch am Palmsonntag die Einleitung, am Karsamstag eine Marienklage, am Ostermontag ein Emausspiel. Später folgte dann noch am entsprechenden Tage ein Himmelfahrtsspiel, so daß sich die ganze Aufführung über sieben Tage erstreckte. Es ist dies also die größte Aufführung, die auf deutschem Boden bekannt ist, und zugleich, wie schon früher bemerkt, die erste auf deutschem

1) Allerdings findet sich einmal (Wackernell S. 245) die Vorschrift, daß die Wächter einander bloß ‚discrete et breviter' durchprügeln sollten. Ähnliche Vorschriften im Innsbrucker Osterspiel S. 115, im Tiroler Lichtmeßspiel s. u. S. 250 und in einer italienischen Devozione s. u.

Boden, bei der die Mitwirkung von Frauen urkundlich nachgewiesen werden kann.

Alle Passionsspieltexte, von denen hier die Rede war, gehören in das hochdeutsche Sprachgebiet, aus dem niederdeutschen haben sich nur dürftige Bruchstücke eines einzigen Textes erhalten.[1]

Die Texte, die außer der Frankfurter und der Tiroler Gruppe erhalten sind, nehmen eine mehr isolierte Stellung ein. Einer darunter (8312 Verse, drei Tage) wurde in Eger aufgefunden[2] und ist vermutlich auch in dortiger Gegend zur Darstellung gekommen. Man hat dies Spiel als ‚Egerer Fronleichnamsspiel' bezeichnet, wie ich glaube, mit Unrecht. Allerdings wurden in Eger, wie aus den städtischen Rechnungsbüchern hervorgeht, in den Jahren 1446 bis 1481 wiederholt Fronleichnamsaufführungen veranstaltet.[3] Aber unser Spiel geht nicht, wie dies bei den Fronleichnamsspielen üblich ist, bis zum jüngsten Tage, sondern bloß bis zur Auferstehung; wie im Innsbrucker Osterspiel bittet der Sprecher des Epilogs im Namen der mitwirkenden Schüler um Kuchen und Fleisch und fordert die Anwesenden auf, das Lied anzustimmen: ‚Christ ist erstanden'. Im Egerer Spiel ist, wie im Wiener Passionsspiel mit der Darstellung der Erlösung die Darstellung des Sündenfalls verbunden, doch ist hier der Zusammenhang zwischen den auseinander liegenden Ereignissen hergestellt: zuerst die Empörung und der Sturz Luzifers, dann Sündenfall, Brudermord, Kains Ermordung durch seinen blinden Sohn Lamech, Sündflut, Abrahams Opfer, das goldene Kalb, David und Goliath, Salomos Urteil, Prophezeiungen des Jesaias, Jeremias, Habakuk und Ezechiel, endlich die Geschichte Marias und Jesu bis zur Darstellung im Tempel, womit der erste Tag beschlossen wird. Der zweite Tag geht bis zur Verurteilung Jesu, der dritte umfaßt die Kreuzigung und Auferstehung. Die Verse sind auch hier schlecht und holprig, die Ausführung kurz und trocken, wenn sie auch mitunter in das entgegengesetzte Extrem ermüdender Weitschweifigkeit überspringt. Die Reden der drei Könige, die einander erzählen, wie sie auf den Stern aufmerksam wurden, enthalten merkwürdige legendarische Züge. Dieses Stück unterscheidet sich auch in der Versbehandlung merklich von dem übrigen Drama; es ist

1) Vgl. Borchling im Jahrb. d. Vereins f. niederd. Sprachf. 23, 210.

2) Herausg. v. Milchsack (Bibliothek des literar. Vereins in Stuttgart Bd. 156).

3) Vgl. Zeitschrift für deutsche Kulturgeschichte 1893 S. 187.

offenbar von anderswoher entlehnt. Das Donaueschinger Passionsspiel hat seinen Namen von dem Orte, wo die Handschrift aufbewahrt wird, die aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammt. Sie ist indes nicht ganz vollständig, sie bricht ab, wie gerade die Frauen dem Apostel Petrus die Nachricht von der Auferstehung bringen. Doch auch in dieser unvollständigen Form umfaßt sie 4106 Verse; die Aufführung ist auf zwei Tage berechnet. Das Donaueschinger Spiel[1] ist durch einen reineren Fluß der Rede und durch gleichmäßigere Behandlung vor den meisten andern ausgezeichnet, im übrigen bietet es keine hervorstechenden Eigentümlichkeiten. Es wird eröffnet durch die Magdalenenszenen, die auch hier eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Benediktbeurer Spiel zeigen; hierauf folgt das Gastmahl des Pharisäers. Gut beobachtet ist es, wie Jesse, Magdalenens Liebhaber, sich von seinen Freunden sagen lassen muß, er sei nicht der einzige und wie der Apotheker die Salben kaufende Magdalena fragt, warum sie denn nicht mehr so fröhlich sei, wie gewöhnlich. Zweimal, bei der Kreuzigung und der Grablegung, wird die Handlung durch Disputationen zwischen Christiana und Judaea unterbrochen, schließlich verbindet, wie üblich, Christiana die Augen ihrer Gegnerin und zerbricht ihr Banner. Die Auferstehungsszenen sind sehr kurz gehalten und wenig originell; Mone hat wohl mit Recht angenommen, daß der Verfasser rasch das Ende erreichen wollte. Das Augsburger Passionsspiel[2] (2604 Zeilen, der Anfang fehlt) ist in einer Handschrift des 15. Jahrhunderts erhalten, die aus der Bibliothek des Stifts von St. Ulrich und Afra in Augsburg stammt. Bemerkenswert ist es, daß die ‚interlocutoires' (s. o. S. 185) hier häufiger vorkommen, als in andern deutschen Spielen. Mit Vorliebe verweilt der Verfasser bei der Compassio Mariae, auch ihr Gespräch mit Jesu vor der Passion führt er uns vor. In der Vorhölle bitten die Erzväter Gott um Erlösung; sie werden von den Teufeln verhöhnt, aber von denen, die nach der Geburt Christi in die Vorhölle gekommen sind, getröstet, von Simeon, von den unschuldigen Kindlein, auch von dem Nährvater Joseph. Sonst bietet auch dies Stück wenig Bemerkenswertes dar; durch eine

1) Herausg. v. Mone 2, 183 ff.; vgl. Dinges (Untersuchungen zum Donaueschinger Passionsspiel, Breslau 1910), der die niederalemannische Sprache des Textes charakterisiert und seine auf eine gemeinsame Quelle zurückzuführende Verwandtschaft mit Luzerner Texten des 16. Jahrhunderts nachweist.

2) Herausg. v. Hartmann, das Oberammergauer Passionsspiel in seiner ältesten Gestalt, Leipzig 1880.

Reihe von Umarbeitungen hängt es mit dem späten Oberammergauer Passionsspiel zusammen.

Von deutschen Fronleichnamsspielen ist nur noch wenig vorhanden. Das Fronleichnamsspiel der Innsbrucker Handschrift von 1391 ist merkwürdig als das älteste dramatische Erzeugnis, das an dieses Kirchenfest anknüpft. Es umfaßt nur 756 Verse und hat einen trocken-lehrhaften Charakter; auch ist es kein eigentliches Drama, sondern nur eine Reihe von Ansprachen.[1] Ob und in welcher Weise das Spiel mit der Fronleichnamsprozession verbunden war, ist nicht mehr ersichtlich. Zuerst danken Adam und Eva dem Heiland für die Erlösung aus der Hölle; ihre Worte sind offenbar aus einem Höllenfahrtsspiel entlehnt, wie schon der zwischen ihren Reden angestimmte Gesang ‚Advenisti' beweist. Hierauf stellen sich die Propheten und die Apostel vor, dann Johannes der Täufer und die drei Könige (Ich bin Melchior genannt Und bin von Saba her gerannt Auf meinem Dromedario).[2] Zum Schluß hält der Papst eine Rede an das Volk über das Geheimnis der Transsubstantiation.

Das Künzelsauer Fronleichnamsspiel trägt in der Handschrift am Schlusse die Jahreszahl 1479. Es wurde wohl in der Ortschaft des württembergischen Frankens aufgeführt, wo sich die Handschrift befindet, und zwar beweisen vielfache Zusätze und Besserungen, daß die Aufführung zu wiederholten Malen stattfand.[3] Es war ohne Zweifel mit einer Prozession verbunden, wenn auch der Stoff dadurch nicht in so viele kleine Teile zerfiel, wie dies in England üblich war. Nur an drei Haltestellen wurde die Prozession durch dramatische Darstellungen unterbrochen und demgemäß ist auch die weitläufige Handlung nach den drei Stationen eingeteilt, die wir uns vermutlich als feststehende Brettergerüste längs des Prozessionsweges zu denken haben. Das Spiel ist merkwürdig als das einzige in deutscher Sprache erhaltene, welches die ganze Weltgeschichte von der Schöpfung bis zum jüngsten Gericht umfaßt.[4] Der erste Teil führt bis zur Szene zwischen Abraham

1) Herausg. v. Mone S. 145 ff.; s. o. S. 107.

2) Vgl. Petrus Comestor hist. evangelica cap. 7.

3) Vgl. den Auszug von H. Werner, Germania IV, 338 ff. und die Dissertation von Mansholt, Marburg 1892.

4) Das in Calw 1498 aufgeführte ‚drama bibliorum, quod ibi longum est' und das ganze alte und neue Testament, sowie eine Reihe von Heiligenlegenden umfaßte (vgl. Keller, Nachlese S. 230), war wohl gleichfalls aus einem Fronleichnamsspiel hervorgegangen.

und Melchisedek, die dem Mittelalter als Präfiguration des Abendmahls erschien, der zweite von Moses bis zum bethlehemitischen Kindermord, der dritte von Johannes dem Täufer bis zum Schlusse. Der Rektor Processionis greift auf Schritt und Tritt mit seinen Erläuterungen ein:

Nu wil ich euch mit reymen bedewtten
Euch ein feltigen lewtten
Das ihr merckent destet basz
Was bedewt dises vnd das.

Wiederholt nimmt er die Gelegenheit wahr, die Zuschauer an die Pflicht pünklicher Abgabe der Zehnten zu mahnen. Die Auswahl der Ereignisse vor der Erlösung schließt sich im wesentlichen der Tradition an; die präfigurative Bedeutung des Vorgeführten wird stets vom Rektor betont. Zwei Gestalten, Josua mit der Traube und Simson mit dem Stadttor auf dem Rücken bleiben stumm und werden bloß vom Rektor erläutert. Die Propheten treten nach Salomons Urteil auf, das sehr ausführlich dargestellt ist, dann sollte auch noch der allegorische Streit der vier Schwestern im Paradiese eingeschoben werden. Die Leidensgeschichte ist auf eine kurze sinnbildliche Darstellung beschränkt.[1] Ein Priester kommt mit einem Laien, der ein Kreuz trägt, außerdem Maria und Johannes als stumme Personen; die Szene ist von lateinischen Gesängen und lehrhaften Erklärungen begleitet. Der Zeitraum zwischen Erlösung und Weltgericht ist wieder in rein lehrhafter Weise dargestellt: zuerst eine Szenenreihe, die mit dem ältern deutschen Fronleichnamsspiel im wesentlichen übereinstimmt, sodann treten Heilige auf, die der Reihe nach ihre Wunder erzählen,[2] dann ein Streitgespräch zwischen dem Rektor und der Synagoge. Die Darstellung der letzten Dinge wird durch die klugen und törichten Jungfrauen eingeleitet (s. o. S. 122), hierauf das Reich des Antichrist, die Auferweckung der Toten und das jüngste Gericht.

Noch ist in diesem Zusammenhange ein niederdeutsches Spiel (3954 Verse) zu erwähnen, welches die heilige Geschichte von der Weltschöpfung bis zur Darbringung der dreijährigen

1) Ähnlich ist auch in der Prozession von Barcelona (s. o. S. 172) die Passion bloß durch stumme Gruppen von wenigen Personen angedeutet.

2) Über eine hier eingeschobene Szene vom Wunder des St. Nikolaus mit den drei Mädchen (s. o. S. 98) vgl. E. Schröder in der Zeitschr. f. d. Altert. 36, 240.

Maria im Tempel enthält.[1] Der Verfasser Arnoldus Immessen gibt sich gleich zu Anfang durch ein Akrostichon zu erkennen; er war ohne Zweifel ein Priester und trug seinen Namen von seinem Geburtsort Immessen bei Einbeck. Die Wahl des Endpunktes der Handlung muß auffallend erscheinen; wir haben es wohl mit dem Teil eines größeren Spiels zu tun. Mitten im Stücke tritt Melchisedek auf, opfert an einem Altar Brot und Wein und hält eine längere Rede über das Meßopfer. Das scheint ein Hinweis auf das Fronleichnamsfest zu sein, wozu auch im übrigen der lehrhaft-symbolische Charakter des Stückes paßt. Der Verlauf der vorchristlichen Menschheitsgeschichte wird auch hier fortwährend durch Hinweise auf das Erlösungswerk unterbrochen: Klagen der Seelen in der Vorhölle, Prophetenszenen, endlich die Szene zwischen Justitia und Misericordia. Die Urgeschichte der Menschheit ist durch Hinzuziehung der Legende von Seth, dem Sohne Adams erweitert. Bei der Darstellung alttestamentlicher Begebenheiten zeigt auch Arnold von Immessen eine besondere Vorliebe für die Geschichte Salomons. Zuerst führt er vor, wie David und die Propheten zu Salomon kommen und dieser sie mit Wein und Bier bewirtet, obwohl dies, wie Salomon ausdrücklich hinzufügt, nicht zur Historie gehört, sodann eine ausführliche Darstellung der Gerichtsszene und des Besuchs der Königin von Saba mit legendären Zusätzen: die Königin von Saba gibt Salomon zwei Blumen; er unterscheidet die natürliche von der künstlichen, indem er beobachtet, auf welche von beiden sich die Bienen setzen. Darauf noch Klagen von Salomons Frau über die Weitherzigkeit ihres Mannes und eine Trinkszene, die der Dichter zur Verherrlichung des heimatlichen Einbecker Biers verwendet.

Die Zahl der nichtbiblischen Dramen ist weit geringer als in Frankreich. Sie sind vereinzelt und schließen sich nicht in Gruppen mit typischen Eigentümlichkeiten zusammen. Aus einer Dramatisierung des Strafgerichts über die Juden hat sich die ausgeschriebene Rolle eines Boten in Schriftzügen des 15. Jahrhunderts erhalten.[2] Die Innsbrucker Handschrift von 1391 enthält

1) Herausg. v. Schönemann S. 1 ff. Auch das niederdeutsche Fragment vom Jesusknaben in der Schule ist vermutlich aus einem Drama hervorgegangen; vgl. Jahrb. d. Vereins f. niederd. Sprachf. 14, 6 ff.

2) Vgl. Bartsch, Beiträge zur Quellenkunde der altdeutschen Literatur. Straßburg 1886, S. 355 ff. und besonders E. Schröder in der Zeitschr. f. deutsches Altert. 38, 222 f. Der deutsche Name des Boten, Otteber, ist durch den o. S. 198 erwähnten Gebrauch hinlänglich erklärt. Die Aufführung sollte mindestens zwei Tage dauern.

ein geistliches Spiel,[1] in welchem die Zerstörung Jerusalems sich an eine Darstellung der Himmelfahrt Mariä anschließt. Das ziemlich dürftige und farblose Machwerk ist indes nicht vollständig erhalten, es bricht ab bei der Belagerung Jerusalems, beim 3168. Verse. Mit Vers 2025 beginnt ein neuer Spieltag. Bemerkenswert ist es, daß am Anfang der Präkursor die Bedeutung der einzelnen Personen erklärt, während sie unter dem Vorantritt von Geigern[2] ihren Einzug halten und sich auf ihre Standorte begeben. Die Geschichte Marias ist mit der Geschichte der Apostel verbunden, die hier der alten Tradition gemäß vor ihrer Trennung das Glaubensbekenntnis festsetzen; jeder verkündigt einen der zwölf Artikel.

Zwei weitere Legendendramen[3] sind in einer Augsburger Handschrift vom Ende des 15. Jahrhunderts überliefert. Das eine stellt in etwa 1680 Versen die Legende von Georg, dem Drachentöter dar. Zuerst eine Schilderung der Not des Landes Libyen, welches vom Untier verheert wird; die Tiere hat es schon alle aufgefressen, die Bewohner losen nun jeden Tag, wer sein Kind oder seine Frau hingeben soll, bis endlich der König durchs Los gezwungen wird, seine eigene Tochter zu opfern. Alles sehr gedehnt, aber doch mit einzelnen hübschen Zügen. Georg, den wir uns von Anfang an auf der Bühne gegenwärtig zu denken haben, wird vom Engel aufgefordert nach Libyen zu ziehen, nach einer längeren Unterredung bekehrt er die Jungfrau zum Christentum und tötet alsdann den Drachen; zuletzt bekehrt er auch den König und sein Volk. Die fromme Tendenz tritt sehr entschieden hervor, nur einmal spielt die Komik hinein, wie ein altes Weib dem Drachen geopfert werden soll, aber vorher vom Teufel geholt wird.

Das andere Stück (c. 2010 Verse) behandelt in zwei Abteilungen (Tagen) die Kreuzerfindung durch die Kaiserin Helena und die Kreuzerhöhung durch den Kaiser Heraklius. Die Handschrift beruht offenbar auf einer älteren Vorlage.[4] Es tritt uns

---

1) Herausg. v. Mone S. 19 ff.

2) Cum viellatoribus. So ist doch wohl zu lesen anstatt vialatoribus, was Mone und Wackernagel durch ‚Wegweiser, Zugführer' erklären.

3) Herausg. v. Keller, Fastnachtspiele Nr. 125, 126. Über Bruchstücke eines Spiels von St. Oswald a. d. J. 1480, die in Zug erhalten sein sollen, vgl. Schweizerisches Archiv f. Volkskunde 1, 124.

4) Es zeigt sich dies an den Reimen z. B. S. 64, V. 23 und S. 93, V. 28. Viele falsche Lesarten wären leicht zu bessern gewesen.

hier wieder deutlich der marionettenhafte Ton entgegen, so z. B. wenn die Juden sich rüsten, um dem Perserkönig entgegen zu treten und mit allerlei alten Waffenstücken angetan sich erst höchst martialisch gebärden, dann aber fortlaufen. Auch wenn der Perserkönig sich lieber den Kopf abschlagen lassen will als Christ werden und dann der Kaiser an ihm die Exekution vollzieht, so ist das in einer Weise vorgetragen, die keinen Leser sehr tief ergreifen wird. In der Legende weigert sich der alte Judas den Ort zu entdecken, wo sich das Kreuz befindet und wird so lange eingekerkert, bis er sein Geheimnis preisgibt; hier wird seine Strafe dadurch verschärft, daß neben dem Kerker eine Tafel aufgestellt wird, an der die christlichen Ritter vor den Augen des hungrigen Judas bankettieren. Dieser jammert: ‚Der hunger thuot mir also we, So ich ander lewt essen see' und entschließt sich endlich zur Nachgiebigkeit.

Auch die Spiele vom Weltende blieben in Deutschland im ausgehenden Mittelalter beliebt. Wir hören, daß ‚das alte große Spiel vom Auf- und Untergange des Antichrist' in Xanten 1473 und 1481 aufgeführt wurde.[1] Ebenso fand in Frankfurt 1469 eine viertägige Aufführung statt; eine solche Ausdehnung des Spiels war doch nur möglich, wenn ebenso wie in dem früheren französischen Spiel auf die Antichristszenen noch das Weltende und das jüngste Gericht folgte. Auch bei den Aufführungen in Chur 1517 und in Luzern 1549 wurden die Antichristszenen und das jüngste Gericht miteinander verbunden,[2] auch fehlt der Antichrist nicht in den großen Weltbildern, die im Künzelsauer Fronleichnamsspiel und in der Dresdener Johannesprozession dargestellt wurden. In Dortmund wurde im Fasching des Jahrs 1513 der Antichrist auf dem Marktplatz aufgeführt.[3] Wie es scheint, behandelte man die Juden in diesen Spielen ebenso lächerlich und verächtlich wie in manchen gleichzeitigen Passionsspielen; in möglich grotesken Zügen wurde ihre Freude über den lang ersehnten Messias geschildert, der angeblich das Christentum zuschanden machte und so reichliche Geldspenden austeilte, und ebenso grotesk mußte natürlich auch ihr Schmerz bei dem jähen Ende des Betrügers wirken. In dem Tegernseer Antichrist war

1) Nach einer lateinischen Vorlage; vgl. Janssen, Geschichte des deutschen Volkes usw. 1, 233.

2) Über die beiden Schweizer Spiele vgl. Reuschel S. 55 ff.

3) Vgl. Chroniken der deutschen Städte 20, 364 ff.

noch nichts dergleichen zum Ausdruck gekommen, auch in den Antichristspielen des 14. Jahrhunderts ist kaum etwas davon zu bemerken, bis zu welcher furchtbaren Höhe der Haß gegen die jüdische Bevölkerung damals schon angeschwollen war. Anders war es offenbar bei dem Antichristspiel von 1469 in Frankfurt, hier sahen sich die Behörden veranlaßt, während der Aufführung besondere Schutzmaßregeln für das Judenviertel zu treffen. Wie nötig das gewesen sein mag, davon können wir uns einen Begriff bilden auf Grund eines Nürnberger Dramas aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, wo der Antichriststoff fastnachtspielmäßig umgestaltet ist.[1] Hier muß der entlarvte Betrüger mit seinen jüdischen Anhängern sich unter ein Schwein legen und dessen Unrat fressen, die Szene ist begleitet von Hohnreden und Anklagen gegen die Juden, wobei auch die monströse Beschuldigung des Ritualmords nicht fehlt. Traditionell scheint in diesen Antichristspielen auch eine Szene gewesen zu sein, wo der falsche Messias Geld ausstreute, das von der jubelnden Schar der Juden aufgelesen wurde.[2]

Sehr verbreitet war ein Spiel vom jüngsten Gericht, das wahrscheinlich noch in den früheren Zeitraum zurückreicht. Es ist in fünf Handschriften aus dem 15. Jahrhundert erhalten und wurde auch noch mehrmals im folgenden Jahrhundert neu bearbeitet. Hier zeigt sich deutlich der Zusammenhang mit dem Evangelium vom Weltende, das am Schluß des Kirchenjahrs vorgetragen wird, während sich in den großen Antichristspielen dieser Zusammenhang offenbar schon verloren hatte. Zu Anfang stehen Ansprachen der Propheten und des Kirchenlehrers Gregorius, dann folgt sogleich die Darstellung des Gerichts, die vergeblichen Fürbitten Marias und die Wehklagen der Verdammten, alles in ernstem und

1) Keller Nr. 20; nicht zu verwechseln mit dem oben S. 123 erwähnten Antichrist-Fastnachtspiel Nr. 68. Daß bei letzterem Spiel ebenso wie bei dem S. 136 erwähnten französischen der Spott gegen die Juden bei der Aufführung weit stärker zum Ausdruck kam, als in den Textworten, ist freilich nicht ausgeschlossen. Über den behördlichen Schutz der Juden in Freiburg s. u. Buch VI.

2) Die entsprechende Szene im Luzerner Antichrist von 1549 (ed. Reuschel S. 254) beruht offenbar auf früherer Überlieferung, auch bei der Dresdener Prozession streute der Antichrist Blechpfennige aus. Die ungedruckte Antichristszene des Künzelsauer Fronleichnamsspiels ist die einzige, die sich sonst noch aus dieser Zeit erhalten hat; hier ‚empfangen die Juden den falschen Messias mit offenen Armen und bitten ihn, Rache an den verhaßten Christen zu nehmen'. Vgl. die Inhaltsangabe bei Mansholt S. 63.

würdigem Ton, wenn auch die Situation nicht so ergreifend zum Ausdruck gebracht ist, wie in dem alten Spiel von den klugen und törichten Jungfrauen. Die Handschriften sind durch mannigfache Zusätze und Auslassungen voneinander unterschieden.[1]

Von den Dorotheenspielen hat sich zwar aus diesem Zeitraum kein Text erhalten, doch wird ihre fortdauernde Beliebtheit auf dem ganzen ostmitteldeutschen Gebiet durch zahlreiche Zeugnisse bestätigt. So war es in Bautzen Sitte, daß der Schulrektor ein Spiel zu Ehren der Heiligen am Sonntag nach dem Dorotheentage (6. Februar) auf dem Marktplatz zur Aufführung brachte; im Jahre 1413 waren viele Zuschauer auf ein Ziegeldach gestiegen, das Dach stürzte während der Vorstellung ein und mehrere Menschen verunglückten. In Eger wurden gleichfalls in der Zeit von 1500—1541 solche Dorotheenspiele wiederholt von den Lateinschülern unter Mitwirkung von andern Bürgerssöhnen aufgeführt, und die tschechischen Dorotheenspiele, die noch im 19. Jahrhundert fortlebten, gehen wohl zum Teil auf mittelalterliche Vorbilder zurück. Auch der Lutheraner Joachim Greff aus Zwickau bezeugt uns die Beliebtheit der Dorotheenspiele, die er neben den Passionsspielen als eine besondere Gattung anführt; er hebt hervor, diese Spiele könnten uns lehren, daß wir auch in Verfolgung und Trübsal Gott treu bleiben sollen.[2]

Neben den Spielen aus dem Kreis der Legende fehlt es auch in Deutschland nicht an dramatisierten Marienmirakeln. Eines darunter gehört ins niederdeutsche Sprachgebiet und behandelt das Mirakel von Theophilus, das uns schon aus der Geschichte des französischen Dramas bekannt ist. Der deutsche Theophilus ist in drei verschiedenen Versionen erhalten.[3] Die kürzeste (745 Z.), in einer Helmstädter (jetzt Wolfenbütteler) Handschrift überliefert, beginnt wie das Drama Rutebeufs mit einem Monolog

1) Über eine Donaueschinger Handschrift, die früher ins 14. Jahrhundert, jetzt aber (s. Beckers S. 83) in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts verlegt wird, vgl. Jellinghaus in der Zeitschr. f. deutsche Philologie 23, 426. Eine Handschrift aus dem Kloster Rheinau bei Schaffhausen v. J. 1467 ed. Mone 1, 273 ff. Im übrigen vgl. über das Handschriftenverhältnis die eindringenden Untersuchungen von Reuschel S. 84 ff., der auch die Quellen in der geistlichen Literatur nachweist.

2) Vgl. Greffs Vorrede zu seiner Übersetzung der Aulularia (1535) A^4 recto. Im übrigen vgl. die Sammlung der Zeugnisse bei Schachner s. o. S. 126. — Beiläufig bemerkt, erwähnt Greff in diesem Zusammenhang auch ein Spiel von der Enthauptung Johannis, von welchem jede Spur verloren ist

3) Zuletzt herausg. v. Petsch, Heidelberg 1908.

des abgesetzten Theophilus. Außerdem zeigt sich eine auffallende Ähnlichkeit mit den Marienmirakeln der großen französischen Sammlung, indem eine Predigt ins Drama verflochten ist; der Schluß dieser Predigt, der ein Lob der Jungfrau Maria enthält, führt die Sinnesänderung des Theophilus herbei. Auch sonst ist die Vermittelung Marias ganz in der traditionellen Weise dargestellt. Nach kurzem Zögern entschließt sie sich, als Fürbitterin zu ihrem Sohne zu gehen; wenn sie dabei auf die Brüste deutet, die den Weltheiland gesäugt, so ist das eine stereotype Wendung. Nahe verwandt ist der Stockholmer Theophilus (994 Verse), hier wird indes zu Anfang auch die Ernennung des neuen Bischofs und die Absetzung des Theophilus vorgeführt. Die Stockholmer Handschrift stammt aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, die Helmstädter scheint gleichfalls im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts niedergeschrieben zu sein. Beide Versionen geben uns nirgends einen Anhaltspunkt für die näheren Umstände der szenischen Darstellung.

Die leichten Ansätze zu realistischer und komischer Behandlung, die sich hier finden und die sich im Niederdeutschen so gut ausnehmen, sind trefflich entwickelt in der ausführlichsten, der Trierer Version (nach Hoffmann niedergeschrieben c. 1440—60), von welcher uns leider nur ein Bruchstück erhalten ist, das die Ereignisse bis zum Vertrage mit dem Teufel umfaßt (824 Verse). Nach dem Silete und dem Prolog beginnt das Stück mit der Bischofswahl. Wir lernen alle die verschiedenen Mitglieder des Kapitels kennen; erst ergreifen die Inhaber der reich dotierten Stellen das Wort, wie der Dekan und der Kämmerer, dann die verkümmerten armen Vikare, dann der neue Bischof, der in einer Ansprache ans Kapitel die Wahl am liebsten ablehnen möchte, zum Schlusse jedoch beifügt, ‚aber wenn ihr mich durchaus haben wollt, so ist es doch möglich, daß ich annehme.‘[1] Nachdem er aber auf dem Bischofsstuhle Platz genommen hat, erläßt er sogleich eine strenge Vorschrift über fleißigen Besuch des Chors; Theophilus widersetzt sich und wird seines Amtes verlustig erklärt. Er bricht in Wehklagen aus. Darauf die Spielanweisung ‚Hier sitzen Gesellen zusammen beim Bier. Da ist ein Schwarzkünstler dabei‘, der den Theophilus auffordert, sich bei ihnen niederzulassen. ‚Hier geht Theophilus zu den Gesellen und trinkt. Dann läuft der Schwarzkünstler mitten auf den Schauplatz und

1) V. 276 f. Doch wil gyt van my hebben jo So ist mogelik dat ikt do.

ruft diesen Reim.' Er erzählt von seiner nekromantischen Kunst, die er in der Schule des Teufels aus einem schrecklich aussehenden großen Buche, außen schwarz und innen rot gelernt habe. Theophilus fragt ihn, wie man den Teufel ohne Schaden zitieren könne; der Zauberer weist ihn an die Juden. ‚Hier geht Theophilus zu den Juden und sagt;' es beginnt die Verhandlung mit den Juden, unter denen sich auffallenderweise zwei mit französischen Namen befinden: Musin und Bonenfant. Nach mancherlei possierlichem Hin- und Herreden weisen sie ihn nach Ovelgunne, wo der Teufel zu finden sei. Theophilus begibt sich dorthin und beschwört den Teufel Satanas. Dieser kommt ziemlich ärgerlich herbei, er war gerade im Begriff, die Seele des verstorbenen Königs von Indien abzufangen. Er beklagt sich, wie die Teufel von den Pfaffen belästigt würden, und doch müßten die Pfaffen ihnen zu Dank verpflichtet sein, denn wenn die Teufel nicht wären, dann müßten die Pfaffen gerade so wie die Bauern den Pflug führen. Die beiden werden nun handelseinig, obwohl Theophilus anfangs die Jungfrau Maria nicht in seine Abschwörungsformel einbegreifen will.[1] Nun setzt er die Urkunde auf. Der Knecht, der Tinte und Papier bringt, kann sich einige warnende Worte nicht versagen; da ihn aber Theophilus grob anfährt, meint er, wenn es sein Herr so wolle, könne es ihm auch recht sein. Beim Anblick des Aktenstücks überkommt Theophilus doch ein Grauen, Satan aber nimmt es vergnügt an sich und trägt es in die Hölle zu seinem Herrn Luzifer, dann kehrt er zurück, gibt Theophilus Silber und Gold, verspricht ihm seine Vermittelung bei schönen Weibern und installiert ihn auf der Burg Ovelgunne. Damit bricht der Text ab. Der Anlaß zu realistischer Ausmalung, den die Mirakelspiele darboten, ist wohl nirgends so meisterhaft ausgenutzt wie hier.

Das einzige Stück, das außerdem in diesem Zusammenhange zu erwähnen wäre, ist eine dramatische Darstellung der weitverbreiteten mittelalterlichen Sage von der Päpstin Johanna. Wir haben hier den nämlichen Fall wie in mehreren französischen Marienmirakeln, daß nämlich eine überlieferte Begebenheit durch Hereinziehung der Gottesmutter einen neuen Charakter erhält. Der Dichter Dietrich Schernberg, ein Geistlicher zu Mühlhausen

1) Ein Motiv, das bei Rutebeuf noch fehlt und erst durch Brun von Schönebeck (1276) in die Legende eingeführt wurde. Vgl. Benrath in den Theol. Studien und Kritiken 1886, S. 230.

in Thüringen, kommt in den Jahren 1483—1502 urkundlich vor: sein Werk (c. 1600 Verse) ist uns bloß in einem Abdruck erhalten, den ein eifriger Anhänger der Reformation in polemischer Absicht veranstaltete.[1] Dem Verfasser hat ohne Zweifel jede solche Absicht ferngelegen; er wiederholt die Geschichte wie so mancher andere gute mittelalterliche Katholik und vermeidet sogar im Gegensatze zu den französischen Mirakeldichtern alle satirischen Anspielungen auf das Treiben am päpstlichen Hofe. Das Ende der Päpstin schildert Schernberg nach den Mirabilia urbis Romae.[2] Dort wird erzählt, ein Engel habe sie gefragt, ob sie für ihre Sünden irdische Schmach oder ewige Verdammnis wählen wolle. Bei Schernberg wird erst auf die Fürbitte Marias der Päpstin diese Wahl gestellt; sie entschließt sich, die Schande der Welt auf sich zu nehmen, gebiert ein Kind und stirbt. Das Volk läuft zusammen und der Teufel Unversün führt Juttas Seele in die Hölle, wo sie erst noch eine Zeitlang von den Teufeln geplagt und verhöhnt wird, bis endlich Christus auf die Bitten Marias und den heiligen Nikolaus den Erzengel Michael in die Hölle schickt, um Juttas Seele in den Himmel hinüber zu geleiten. Daß Schernberg hier in bewußtem Gegensatz gegen die Unerbittlichkeit des Richterspruchs im thüringischen Spiele von den zehn Jungfrauen den Herrn so milde erscheinen läßt,[3] ist gewiß nicht anzunehmen; der Herr ist vielmehr hier den Bitten seiner Mutter so zugänglich wie überall, wo es sich nicht um das letzte Gericht handelt.[4]

---

1) Hieronymus Tilesius, Eisleben 1565; in Kellers Fastnachtsspielen Nr. 111. Der Ansicht, als ob es sich hier um eine tendenziöse Fälschung handle, ist bereits Gottsched im Nöthigen Vorrath usw. Bd. II S. 82 entgegengetreten, ebenso Haage (Dietrich Schernberg, Diss. Marb. 1891), der auch nachweist, welche Verse und Motive aus anderen deutschen Dramen des ausgehenden Mittelalters entlehnt sind und die Person des Verfassers urkundlich feststellt.

2) Vgl. Döllinger, Papstfabeln des Mittelalters S. 26. In der Ausgabe der Mirabilia von Parthey (Berlin 1868), wo S. 56 von der Päpstin die Rede ist, habe ich die von Döllinger erwähnte Stelle nicht finden können.

3) Wie dies Haage und nach ihm auch andere voraussetzen.

4) S. o. S. 121, Mone 1, 268; Künzelsauer Spiel Germ. 4, 359:

Muter, wer dir dinst hat gethan
Das wil ich jn gern genissen lan,
Wer aber gebitten hat biß an dise stat
Des mag nit wol werden rat.

Ähnlich in einer italienischen Advents-Lauda s. u.

Ein großer Dichter ist Schernberg jedenfalls nicht. Für die Bitten und Klagen der Päpstin hat er vieles dem Theophilus entlehnt, der sich ja in einer ähnlichen Lage befindet, auch in den breit ausgeführten Teufelsszenen stoßen wir fortwährend auf Reminiszenzen. Am meisten Verwandtschaft zeigt sich mit einem Passionsspiele der Frankfurter Gruppe, dem Alsfelder; wir finden auch in beiden Stücken zu Anfang eine Teufelsberatung mit Gesang und Tanz. Für die Dramatisierung der Geschichte Juttas war der Dichter freilich auf sich selbst angewiesen; er führt uns vor, wie Jutta in Männerkleidung mit ihrem Buhlen Clericus nach Paris auf die hohe Schule zieht, wo sie ein Magister in den sieben freien Künsten unterrichtet, wie sie dann nach Rom ziehen, vom Papste freundlich aufgenommen und mit Kardinalshüten geschmückt werden, und wie endlich Jutta nach des Papstes Tode die höchste Würde der Christenheit erlangt: alles in einer Reihe von einzelnen Szenen dargestellt, zwischen denen wir uns längere Zwischenräume zu denken haben. Auch als Reimkünstler steht Schernberg nicht sehr hoch. Schon die Dichter, die wir bisher zu besprechen hatten, operieren in sehr ausgedehntem Maße mit Flickzeilen; wenn sie einen Reim auf -orn brauchen, so schieben sie ein ‚das sag ich dir ohn' allen Zorn', wenn sie einen auf -aß brauchen, ‚das sag ich dir ohn' allen Haß' usw. Aber so verschwenderisch wie Schernberg hat kein anderer dies Auskunftsmittel angewendet: ‚das sag ich dir ganz unverzagt', ‚das sag ich dir mit reichem Schalle', ‚das sag ich dir ohn' alle Pein', ‚das sag ich dir mit ganzer Innigkeit', ‚das sag ich dir ohn' allen Wahn': so geht es durch das ganze Stück. Dadurch entsteht ein unglaubliches Gerede um jede Kleinigkeit; als z. B. ein Kardinal die zwei Kleriker beim Papst anmelden soll, erklärt er sich dazu bereit mit folgenden Worten:

Reverende lieber herr, ich bin bereit
Zu dieser angefangen arbeit,
Und wollen diese geschichte
Genzlich und wol ausrichten
Heut und zu aller zeit,
Das rede ich one neit.

Am hübschesten nimmt sich dieser Stil noch aus, wenn der Pariser Magister seine Zöglinge in den freien Künsten belehrt. So kommt es denn, daß die wunderliche Begebenheit, vorgetragen in den possierlich unbeholfenen Reimen, auch heute noch dem Leser ein behagliches Lächeln abnötigt.

Neben den großen Mysterien, die für das ausgehende Mittelalter charakteristisch sind, wurden auch weiterhin Stücke aufgeführt, wie sie im vorhergehenden Zeitraume üblich waren, Stücke, in denen eine einzelne Begebenheit aus der heiligen Geschichte ohne den großen szenischen Apparat der späteren Zeit zur Darstellung kam.

Eine Sammlung von sechs derartigen Spielen wird in einer Handschrift des 15. Jahrhunderts in der erzbischöflichen Bibliothek zu Erlau aufbewahrt.[1] Sie stammt vermutlich aus Kärnten; die ursprünglich lateinischen Sätze und Strophen haben sich noch überall mitten im deutschen Text erhalten. Sie waren natürlich zum Gesangsvortrag bestimmt; bemerkenswert ist, daß hier auch im Deutschen der Gesang eine weit größere Rolle spielt als anderwärts. Von den zwei Weihnachtsspielen, welche die Sammlung eröffnen, wird noch die Rede sein, die vier andern gehören zum Osterzyklus: eine Marienklage, ein Spiel vom Weltleben Maria Magdalenas und zwei Osterspiele, von denen das eine die herkömmlichen Arztszenen enthält, während im andern das komische Element durch die Grabeswächter vertreten ist. Die Arztszenen können uns zum Beweis dienen, daß die altüberlieferte Figur des Rubin sich einer unverwüstlichen Beliebtheit erfreute.[2] Übrigens ist in diesen Szenen ein widerwärtiger Schmutz angehäuft; am lustigsten ist noch, wie Rubin die Arzneimittel und Instrumente vorzeigt und rühmt, was sein Herr für Wunderdinge damit verrichte: die Zange zum Zähne-Ausziehen, das chirurgische Messer, ‚wer das meidet, das ist besser', die Klistierspritze und dergleichen mehr. Das Spiel vom Weltleben Maria Magdalenas zeigt viele Berührungspunkte mit den entsprechenden Szenen des alten Wiener Passionsspiels; auch hier geht eine Szene voraus, in welcher die Hölle mit neuen Seelen bevölkert wird. Im Wiener

1) Herausg. v. Kummer, Erlauer Spiele, Wien 1882.

2) S. o. S. 109. Einen weiteren Beweis liefert uns eine Handschrift aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die gleichfalls aus dem österreichischen Gebiete stammt und die ausgeschriebene Rolle des Rubin ohne Stichworte enthält; herausg. v. Menčik u. Schröder, Zeitschr. f. deutsches Altert. 51, 263 ff., wo auch einzelne Anklänge an die Rolle des Rubin in anderen Osterspielen nachgewiesen sind. Ein Bruchstück einer Rubinszene aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in der kgl. Bibliothek zu Berlin, das Perlbach von einem Buchdeckel aus der Kirchenbibliothek in Lüben (Schlesien) losgelöst hat, wird Seelmann demnächst herausgeben. Über sonstige Belege für die Beliebtheit der Rubinszenen im ausgehenden Mittelalter vgl. Zeitschr. f. deutsche Philologie 26, 34 f.; 27, 506.

Spiel hatte Luzifer den Mönch freigegeben, den seine Gesellen ihm herbeigeführt hatten, im Erlauer Spiel ist er noch liberaler, er läßt zwei Schüler und einen ‚stolzen Schreiber' wieder laufen und außerdem eine junge schöne Sünderin: ‚Wir sollen das Mägdlein lassen gahn, Sie hat es um hübscher Knaben willen getan, Sie soll fliehen dahin, Das ist unser Gewinn.' In den folgenden Szenen tritt außer den üblichen Personen — Liebhaber und Schwester Martha — auch noch eine alte Kupplerin auf. Die Bekehrung wird am Schlusse sehr rasch und summarisch abgemacht. Eine Sammlung aus dem Nachlaß des Bozener Schulmeisters Debs enthält gleichfalls Spiele aus dem Osterzyklus, die im Lauf des 15. Jahrhunderts niedergeschrieben wurden.[1] Ein Spiel umfaßt die Ereignisse des Gründonnerstags und enthält eine besonders drastische Fassung der Szene, wie dem Judas die dreißig Silberlinge vorgezählt werden, ferner gehört hierher eine Marienklage in zwei Versionen, zwei Kreuzabnahmen, drei vollständige und ein unvollständiges Osterspiel und zwei Emausspiele. Von den Osterspielen ist eines mit dem Wiener nahe verwandt, in einem andern ist die Szene bemerkenswert, in welcher Josel, der lustige Diener des Kaiphas, die prahlerischen Reden der Soldaten mit allerhand spöttischem Zwischenbemerkungen begleitet, ein drittes endlich enthält eine possenhafte Szene zwischen dem Gärtner und seinem Diener. Ganz roh und abgeschmackt sind die Zank- und Prügelszenen zwischen den Jüngern und dem Wirt in den Emausspielen. Ferner sei noch das Grablegungsspiel des Matthias Gundelfinger erwähnt, das in der Handschrift die Jahreszahl 1494 trägt und an mehreren Stellen mit dem Alsfelder Passionsspiel übereinstimmt.[2] Vor der Kreuzabnahme und Grablegung werden noch die Verhandlungen zwischen Joseph von Arimathia und Pilatus vorgeführt, nachher folgt die Bestellung der Grabeswächter durch die Juden, denn Pilatus will von der Sache nichts wissen, zum Schlusse Versiegelung des Grabes und Abschiedsworte des Proklamators, der die Anwesenden auffordert, Christus in das Grab ihres Herzens zu legen. Das Spiel ist frei von auffälligen Geschmacklosigkeiten, bietet aber im übrigen nichts Bemerkenswertes. Nur in den Klagen der Mutter bricht auch hier eine reinere und tiefere Empfindung durch.

1) Vgl. Pichler S. 2 ff., Wackernell S. V f.

2) Herausg. v. Mone 2, 131 ff.; vgl. Wirth S. 131.

Das merkwürdigste von allen diesen Osterspielen ist das Redentiner.[1] Es wurde 1464 in dem mecklenburgischen Ort, von welchem es den Namen führt, niedergeschrieben und vermutlich in der benachbarten Stadt Wismar aufgeführt. Es umfaßt 2025 Verse, ist also weit ausgedehnter als alle andern Spiele dieser Art. Die Anordnung des Stoffes stimmt mit der gangbaren Tradition überein; im ersten Teil der Handlung ergibt sich aus den ungenauen Reimen, daß der Verfasser hier im wesentlichen sich darauf beschränkt hat, eine Vorlage ostfälischen Ursprungs in seine heimische Mundart umzuschreiben; diese Vorlage wiederum beruhte auf einem mitteldeutschen Text. Dann aber, in der Szene, wo die Teufel nach der Höllenfahrt neue Seelen herbeiführen, hat das Redentiner Osterspiel einen durchaus selbständigen Charakter. Vor allem durch die breite Ausführung dieser Szene gewinnt das Spiel seinen ungewöhnlichen Umfang, nirgends anderwärts ist die Galerie der verschiedenen Berufsarten so vollständig, wie in diesem Prachtstück niederdeutschen Volkshumors. Es erscheinen nacheinander ein Bäcker, Schuster, Schneider, Gastwirt, Weber, Metzger, Heringsverkäufer, Räuber und Pfaffe. Luzifer begrüßt sie mit einer gewissen behaglichen Laune; sie enthüllen unter kläglichem Gewimmer ihre Geschäftskniffe und Betrügereien und bekommen ihren Platz in der Hölle angewiesen, der Schuster wird in eine Kufe mit siedendem Pech geworfen, der Heringsverkäufer muß sich mit dem Hinterteil auf den heißen Höllenofen setzen; was die Weber betrifft, so fürchtet der Teufel, sie möchten so zahlreich werden, daß in der Hölle ein neuer Anbau hergestellt werden müßte. Nur vor dem Pfaffen hat er Angst, doch ist aus dem Texte nicht klar, ob der Pfaffe etwa wie der Mönch im Wiener Osterspiel wieder losgelassen werden sollte. Tutevillus bringt den Schuster herbei; schon vorher hatte er sich um die Interessen der Hölle bemüht, indem er Johannes den Täufer, ‚den Mann mit dem rauhen Fell', durchaus nicht herauslassen wollte, worauf ihn dieser sehr entschieden — natürlich auf gut plattdeutsch — zurückweist.

---

1) Am besten herausg. v. K. Sehröder, Norden 1893, eine Reproduktion der Handschrift in Lichtdruck herausg. v. Freybe, Schwerin 1892. Über die ostfälische Vorlage vgl. Seelmann in der deutschen Literaturzeitung 1893, 367. Die Anfertigung der Handschrift und die Umarbeitung des Teufelsszene wird vermutungsweise dem Zisterzienser Peter Kalff, Hofmeister im benachbarten Kloster Doberan zugeschrieben.

Ein eigenartiges dramatisches Bruchstück in alemannischer Mundart, das im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts aufgezeichnet wurde,[1] gehört vermutlich gleichfalls in die Gattung der Osterspiele. Am Anfang steht eine Unterredung des Obersten der Teufel mit seinen Untergebenen, die er in die Welt hinaussendet, dann folgt eine Szene, in der ein hartherziger Grundbesitzer die Notlage eines Meiers benutzt, dem er fünf Pfund leiht und dafür Wein im Wert von zehn Pfund verlangt; der Meier klagt sein Leid einem Gevatter, der sich in ähnlicher Notlage befindet. Wenn bei diesem Anlaß die Bemerkung fällt, daß die christlichen Wucherer schlimmer seien als die Juden, so ist das eine Klage, die bei Moralisten und Satirikern sehr häufig wiederkehrt. Es wäre möglich, daß in diesem Fall die Teufelsszene des Osterspiels dadurch eine noch größere Ausweitung erfahren hätte, daß die Sünder auch in ihrem gottlosen Treiben auf Erden erschienen. Doch gehört das Bruchstück vielleicht auch in die Gattung des Fastnachtsspiels, in welcher, wie wir sehen werden, derartige Entlehnungen von gangbaren Motiven des geistlichen Dramas mitunter vorkommen.

Neben den Osterspielen finden wir im späteren Mittelalter auch Karfreitagsspiele, in einem ernsten und würdigen Ton gehalten und mit einer beschränkten Darstellerzahl: Christus am Kreuz, dazu die heiligen Frauen und Johannes. Diese Karfreitagsspiele oder, wie man sie ihrem Hauptinhalte nach gewöhnlich nennt, Marienklagen zeigen manche Übereinstimmungen mit den betreffenden Szenen in den großen Passionsspielen. Wir sahen, daß schon im ältesten Passionsspiel, dem Benediktbeurer, in der Kreuzigungsszene eine oratorienhafte Erweiterung des Textes eintrat; es wurde der lateinische Klagegesang Marias, ‚Planctus ante nescia',[2] in einer Fassung eingeschoben, in welcher er zu einem Dialog zwischen Maria und Johannes erweitert ist. Eine deutsche Bearbeitung des Planctus ante nescia gab es schon im 12. Jahrhundert, eine deutsche dialogische Erweiterung besitzen wir in der Lichtenthaler Marienklage, die in den letzten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts aufgezeichnet wurde, doch ergibt sich

1) Aufgefunden und herausg. v. Binz, Zeitschrift f. deutsche Philologie 32, 58 ff. Es umfaßt 72 Zeilen Rede und Gegenrede, die in der Handschrift durch größere Zwischenräume deutlich voneinander abgehoben sind; offenbar sollten die Namen der Sprechenden und die Spielanweisungen später mit anderer Schrift und Tinte nachgetragen werden.

2) Zur Geschichte dieses Gesangs vgl. Schönbach a. a. O.

aus der Handschrift nicht, ob resp. bei welcher Gelegenheit der Text dramatisch vorgeführt werden sollte. Es wäre möglich, daß die dialogischen Erweiterungen der Sequenz im Karfreitagsgottesdienste schon zu einer Zeit verwendet wurden, wo es noch keine eigentlichen Passionsspiele gab[1] und daß dann die Dichter der Passionsspiele, die eigentlich erweiterte Osterspiele waren, sie für ihre Zwecke benutzten. Aber es könnte auch umgekehrt vorgekommen sein, daß die Dichter der Karfreitagsspiele aus umfangreicheren Passionstexten schöpften. In den Karfreitagsspielen des späteren Mittelalters finden wir außer dem Planctus ante nescia auch das weitverbreitete Gedicht ‚Unser frouwen klage' verwertet. Es stammt aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts und berichtet auf Grund eines Traktats des heiligen Bernhard, wie Maria einem ihrer Verehrer erscheint und erzählt, was sie während der letzten Stunden ihres Sohnes gelitten habe.[2] Wir können uns über diese Spiele kurz fassen. Sie bezeichnen keine eigentliche Weiterentwicklung des dramatischen Elements und gehören mehr in die Geschichte des Oratoriums als in die des Dramas. Erwähnt seien hier die Trierer und die Wolfenbütteler Marienklage, die zusammen mit den früher besprochenen Osterspielen überliefert sind, die Marienklage aus dem Kloster Bordesholm in Holstein, die im Jahre 1475 oder 1476 aufgezeichnet wurde und besonders wegen der ausführlichen Didaskalien merkwürdig ist. Es wird hier ausdrücklich darauf hingewiesen, daß die Marienklage nicht als ein Spiel betrachtet werden solle[3] und daß sie mehr geeignet sei, Thränen und Mitgefühl zu erregen.

Der Weihnachtszyklus war in der Frühzeit des christlichen Dramas durch zahlreiche lateinische Denkmäler vertreten. Wenn sich aus dem 13. und 14. Jahrhundert bloß drei hierher gehörige Denkmäler in deutscher Sprache (s. o. S. 114 f.) erhalten haben, so mag das auf einem Zufall beruhen. Was das ausgehende Mittelalter betrifft, so sahen wir schon, daß die Ereignisse des Weih-

1) Vielleicht bezieht es sich hierauf, wenn in der spätestens 1245 verfaßten Glossa ordinaria zum Decretum Gratiani (Pars III dist. II de consecratione cap. 51) von der consuetudo aliquarum ecclesiarum gesprochen wird, quae solent passionem repraesentare et resurrectionem.

2) Vgl. die Ausg. v. Milchsack in den Beiträgen von Paul u. Braune 5, 193 ff.

3) Zuletzt herausg. v. Kühl im Jahrbuch d. Vereins f. niederd. Sprachforschung 24, 1 ff.; ‚Planctus iste non est ludus nec ludibrium'. Zur Bibliographie der deutschen Marienklagen vgl. Piper, die geistliche Dichtung des Mittelalters (Deutsche Nationalliteratur Bd. III T. 1) S. 305 ff.

nachtszyklus oft genug bei den prunkvollen Massenaufführungen in der schönen Jahreszeit zur Darstellnng kamen. Doch dauerten auch die Aufführungen zur Weihnachtszeit weiter fort, nur lag es in der Natur der Sache, daß man sich hier von der ursprünglichen schlichten Einfachheit nicht so weit entfernte. Diese Aufführungen nahmen einen intimeren und herzlicheren Charakter an, wie er ja gerade zum Wesen dieses Festes paßt, und so entwickelten sich die kurzen volkstümlichen Weihnachtsspiele, die sich noch bis in unser Jahrhundert erhalten haben. Die theologisch-lehrhaften Prophetenspiele mußten im Laufe der Zeit in den Hintergrund treten, die Hirtenspiele und die Dreikönigsspiele waren vor allem danach angetan, auf kindlich und einfach empfindende Hörer zu wirken.

Von den Weihnachtsspielen, die in den Ausgang des Mittelalters zurückreichen, ist freilich noch nicht viel Erfreuliches zu sagen. Ein solches Spiel in hessischer Mundart ist in einer Handschrift des 15. Jahrhunderts überliefert, weist aber auf eine ältere Vorlage zurück.[1] Die Rolle des alten Joseph ist hier mit allerlei abgeschmackten und rohen Späßen ausgestattet: er zankt sich mit einer Magd Hillegard, er gibt ein Paar alte Hosen her, um das Kind einzuwickeln, eine Überlieferung, die schon in früherer Zeit vorkommt und die späterhin Luther als ‚liederlich und leichtfertig' bekämpfte.[2] Ferner enthält dieses Spiel eine groteske Beratungsszene der Teufel, die über die Geburt des Heilands beunruhigt sind; die Szene ist im Zusammenhang entbehrlich und sollte wahrscheinlich in der Vorlage zu dem bethlehemitischen Kindesmord hinüberleiten. Ein Weihnachtsspiel, das der unermüdliche Dramaturg Vigil Raber im Jahre 1511 niederschrieb,[3] geht wie es scheint, in einzelnen Teilen auf die nämliche Vorlage zurück, wie das hessische. Die Erlauer Sammlung wird durch ein kurzes Weihnachtsspiel eröffnet, in welchem sich auch Reste einer jüdisch-christlichen Disputationsszene in der Art wie im alten Benediktbeurer Spiele erhalten haben. Die Tiroler Sammluug

1) Herausg. v. Piderit, Parchim 1869 und Froning 3, 902 ff.

2) Vgl. V. 600 und Piderits Anmerkung, Die Dominikanernonne Margareta Ebner gesteht, ihr sei diese Überlieferung ‚ie wider gewesen', doch hatte sie 1345 eine Vision, in der ihr Christus offenbarte, es habe sich tatsächlich so verhalten. Vgl. Margareta Ebner herausg. von Strauch, Tübingen u. Freiburg 1882 S. 100. Übrigens werden diese Hosen als Reliquie im Dom zu Aachen aufbewahrt.

3) Herausg. v. R. Jordan, vgl. Jahresberichte 1902, 359.

enthält eine Disputationsszene zwischen Propheten und Juden, die indes, wie es scheint, zur Aufführung am Verkündigungstage bestimmt war; ein Jude namens Talmut hält eine Rede über das Verbot Schweinefleisch zu essen. Neben dem Weihnachtsspiel enthält die Erlauer Sammlung noch ein Dreikönigsspiel, das auch den bethlehemitischen Kindermord umfaßt.

Was den Himmelfahrtstag betrifft, so waren uns in früheren Zeiten schwache Ansätze zu einer dramatischen Feier begegnet (s. o. S. 69). Die Tiroler Sammlung enthält ein großes Himmelfahrtsspiel ‚von mehreren tausend Versen', das auch Vigil Raber für sein Passionsspiel verwendet hat. Es besteht zum größten Teile aus erbaulichen Zwiegesprächen zwischen Jesus, den Aposteln und seiner Mutter, ihr wird die Gnade verliehen, daß ihre Fürbitte für reuige Sünder immer erhört werden solle. Dann steigt Jesus unter Gesang zum Himmel empor. Die Apostel bezeichnen die Länder, in welche sie als Boten des neuen Glaubens hinausziehen wollen, hierauf empfangen sie knieend den Segen Marias und trennen sich. Als Schlußeffekt wird eine Teufelsgestalt von oben herab geworfen und geht in Flammen auf.[1] Der Humor ist durch den Archisynagogus vertreten, der einen Judenjüngling auf jüdisch beten lehrt und dabei eine Parodie des Vaterunser und des Credo zum besten gibt. Weit kürzer ist die Darstellung der Himmelfahrt in einer St. Galler Handschrift des 15. Jahrhunderts, wo die Szene vom ungläubigen Thomas vorangestellt ist.[2]

Dramatische Lichtmeßfeiern fehlen in der früheren Zeit gänzlich; ein deutsches Spiel für diesen Tag, mit lateinischen Gesängen untermischt, hat sich in der Tiroler Sammlung erhalten. Wie die ausführlichen Didaskalien beweisen, war es für die Aufführung in der Kirche bestimmt und es sollte alles bei der Aufführung sittsam und ordentlich vor sich gehen: der Praecursor darf keine groteske Larve tragen, Joseph muß anständig gekleidet sein.[3]

Von einem niederdeutschen Spiel haben sich zwei Bruchstücke erhalten, die in die Geschichte Simsons gehören; die Braut-

1) Vgl. Pichler S. 51. Die Darstellung des emporsteigenden Christus und des herabfallenden Teufels am Himmelfahrtstage wird auch von Sebastian Franck (Weltbuch 1534 Bl. 132) und von Naogeorgus (Regnum papisticum 1553 S. 153) erwähnt. Nachweise über denselben Gebrauch in Polen bei Fijalek S. 224.

2) Herausg. v. Mone 1, 251.

3) Honeste vestibus mediocribus, nec vitiat si habeat barbam decentem. Herausg. v. Pichler S. 99 ff.

werbung und die Rätselfrage an die Philister, zusammen 61 Zeilen.[1] Hier fehlt uns jeder Anhaltspunkt, um festzustellen, bei welchem Anlasse das betreffende Spiel aufgeführt wurde; vielleicht gehören die Bruchstücke zu einem größeren Spiel vom Alten Testament, wie sich ein solches in Frankreich erhalten hat.

Schließlich muß bemerkt werden, daß auch mitunter Stoffe aus der heiligen Schrift und Legende zu Fastnachtsspielen verarbeitet wurden. Dies geschah z. B. mit der Geschichte von Daniel und Susanna,[2] die in einem kurzen Spiel ganz ernsthaft behandelt ist, nur daß zum Schluß nach der Steinigung der zwei Alten die Knechte des Scharfrichters ein paar Späße zum besten geben[3] und alsdann der Herold zum Tanz auffordert, ähnlich wie dies bei den Fastnachtsspielen üblich war. Ebenso wurde in Nürnberg das Urteil Salomons und die Disputation der Juden und Christen vor dem Kaiser Constantin[4] fastnachtsmäßig behandelt; in letzterem Fall kann auch ein urkundliches Zeugnis dafür beigebracht werden, daß das Fastnachtspiel höchstwahrscheinlich auf einem geistlichen Drama beruht.[5] Daß in Dortmund und Nürnberg auch der Antichrist im Fastnachtspiel auftrat, haben wir schon gesehn (o. S. 237 f.); bei den Spielen von St. Georg und St. Johannes, die nach dem Bericht des Dortmunder Chronisten im Fasching 1497 und 1498 aufgeführt wurden, kam wohl gleichfalls die Karnevalslust zu ihrem Rechte.

* * *

In Frankreich haben sich aus der letzten großen Epoche des geistlichen Dramas nur wenige Texte erhalten, die nachweislich über die Mitte des 15. Jahrhunderts zurückreichen: ein Spiel von den Märtyrern Crispinus und Crispinianus, das Passionsdrama von Arras, sowie die ‚Vengeance' von Eustache Marcadé und endlich ein Sammelband von Mysterien, der im Jahr 1452 Eigentum

1) Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung VI, 137 ff.

2) Herausg. v. Keller, Fastnachtspiele Nr. 129.

3) Sie gestehen selber ein: Darumb wurff ainer wol ain schaff Arbayß auff disen plan Ee er vndter vns traff ein frummen man.

4) Herausg. v. Keller, Fastnachtspiele Nr. 106.

5) Am 22. Aug. 1474 gestattete der Nürnberger Rat drei Personen, u. a. dem Schmied Hans Neibiger ‚die historia Constantini und Helene mit der disputacion Silvestri wieder die jüden zu treiben, und kein gelt zu vordern; wer in aber mit willen gelt gibt, das mögen sie wol nemen'; bei Hampe Nr. 3. Das Spiel von dem Urteilsspruch des Königs Salomon im Archiv f. Literaturgesch. 3, 13 ff.

eines Geistlichen des St. Genovefastiftes in Paris war.[1] Daß jedoch schon in dieser früheren Zeit die Mysterienaufführungen in ganz Frankreich sehr verbreitet und beliebt waren, ergibt sich aus den urkundlichen Nachrichten, die gerade hier besonders reichlich fließen und uns eine solche Fülle charakteristischer Einzelheiten überliefern, wie in keinem anderen Lande. Was zunächst die Passionsmysterien betrifft, so stammt die erste urkundliche Nachricht aus Paris, wo im Jahr 1380 bei einer Aufführung zwei Leute durch einen Kanonenschuß in der Hölle verunglückten. Aber schon in einem Verzeichnis der Bibliothek des Königs Karl V. a. d. J. 1373 wird eine ‚Passion Nostre Seigneur, rimée par personnages' erwähnt, und bei Gelegenheit der Aufführung von 1380 wird ausdrücklich bemerkt, daß solche Aufführungen alljährlich stattzufinden pflegten. Ebenso ist es sehr wahrscheinlich, daß die Confrérie de la Charité in Rouen noch im 14. Jahrhundert mit der Aufführung von Passionsspielen begann; in den Statuten dieser Gesellschaft v. J. 1374 wird vorgeschrieben, daß die Mitglieder zu Ehren Christi, seiner Mutter und aller Heiligen alljährlich ‚aucun vray mistere ou miracle' aufführen sollten und zwar getreu nach dem Schrifttext und ohne irgendwelche Zutaten.[2] Die nächste urkundliche Nachricht stammt wieder aus Paris; dort erhielten die ‚compaignons', die am Dienstag nach Ostern 1381 die Passion von dem König aufgeführt hatten, eine Belohnung von 32 sols parisis, also eine Aufführung von bescheidenem Umfang, die nicht länger als einen Tag dauerte. Dann folgen Nachrichten aus Chelles bei Paris 1395, aus Nevers, wo 1396 ‚die Passion und die Rache des Heilands' aufgeführt wurde, und aus Orleans, wo während der Aufführung ein Streit zwischen zwei Darstellern ausbrach. Am 3. Juni 1398 erließ der Prévôt von Paris eine Ordonnanz, worin er verbot, in Paris, in St. Maur und an andern Orten der Umgegend ‚aucuns jeux de personnages par maniere de farces, de vies de sains, ne autrement' aufzuführen.[3] Bei einem Passionsspiel in Vienne (Pfingsten 1400,

1) Herausg. von Jubinal 2 voll. Paris 1837. Beschreibung der Handschrift bei Julleville II, 379 ff. Bei sechs Texten (St. Bernard de Menthon. St. Clément, St. Genis, St. Quentin und 2 Spielen von St. Sebastian) bietet die Überlieferung, wie es scheint, keinen Anhaltspunkt, um zu bestimmen, in welche Epoche des 15. Jahrhunderts sie gehören. In der Revue des sociétés savantes Ser. III, t. 2, 2 wird ein Mysterienfragment erwähnt, das aus dem 14. Jahrhundert stammen soll, doch wird dort über den Inhalt nichts angegeben.

2) Nach Le Verdier (s. o. S. 161), zitiert bei Roy II, 81.

3) Über diese Aufführungen vgl. Julleville 1, 415 u. 2, 644; Romania 21, 609 ff., 38, 592 ff.; Roy I, CCXI ff., II, 95, III, 11*. Erwähnt sei auch

s. o. S. 173) wurde schon eine sehr umständliche Zurüstung entfaltet; Jean Gorio, der Verfasser (magister istorie) bekam außer den festgesetzten 40 Gulden noch eine Extragebühr von 10 Gulden ‚quia bene servivit'; auch die Kosten für einen künstlichen Höllenrachen werden ausdrücklich erwähnt. 1401 wurde in Amiens ‚le jeu de Dieu' dargestellt, wahrscheinlich von der Passionsbrüderschaft, die dann ihre Aufführungen bis ins 16. Jahrhundert hinein fortsetzte.[3] Im Dezember 1402 wird die Pariser Passionsbrüderschaft mit einem königlichen Privileg ausgestattet, aus welchem hervorgeht, daß diese Brüderschaft schon früher Aufführungen veranstaltet hatte. Von nun an werden die Nachrichten immer reichlicher, je mehr wir uns der Mitte des Jahrhunderts nähern.

Der Sammelband der Bibliothek von Ste. Geneviève enthält vier Dramen aus dem Leben Jesu: Geburt, Anbetung der drei Könige, Passion, Auferstehung, jedoch nicht in der naturgemäßen Reihenfolge. Die Auferstehung folgt auf die drei Könige und ist durch ein Mysterium aus der Heiligenlegende (St. Fiacrius) von der Passion getrennt. Die Handschrift enthält eine Anweisung, wie die Spiele von der Geburt und von den drei Königen in eines zusammengezogen werden könnten. In welchem Verhältnis Passion und Auferstehung zueinander und zu den zwei anderen Stücken stehen sollten, ist nicht ganz klar, auch läßt sich nichts darüber sagen, ob alle Teile von dem nämlichen Verfasser herrühren, jedenfalls aber sind die Stilunterschiede nicht beträchtlich genug, um dagegen zu sprechen. Die Sammlung ist offenbar in Paris entstanden, wie sich bei Betrachtung der darin enthaltenen Spiele aus der Heiligenlegende noch deutlicher ergeben wird. Wenn wir von der Nativité in den Marienmirakeln absehen, so haben wir hier die älteste Handschrift einer französischen Dramatisierung des Lebens Jesu; möglicherweise ist dies der Text, dessen sich die berühmte Pariser Passionsbrüderschaft in der ersten Zeit bediente.

Jedes der vier Spiele beginnt mit einer erbaulichen Ansprache, die den Zuhörern in etwas herablassendem Ton die theologische Bedeutung der vorzuführenden Ereignisse darlegt. Das erste Spiel

---

die Aussage einer Hexe (Roy I, CCXIII), die 1390 vor Gericht bekannte, der Teufel sei ihr erschienen ‚en façon et estat des ennemis que l'en fait aus jeux de la Pacion, sauf tant qu'il n'avait nulles cornes'. Auch Oresme hat an der oben S. 8 erwähnten Stelle wahrscheinlich Pariser Eindrücke wiedergegeben.

4) Vgl. Roy III, 308.

enthält zu Anfang eine Darstellung des Sündenfalls und der Seth-Legende; den Übergang zum neuen Testament bilden die Klagen des ersten Menschenpaars und die Gebete der Propheten, die in der Vorhölle auf die verheißene Erlösung harren, zu großer Beunruhigung der Teufel; diese meinen, Gott wolle die Menschen nur erlösen, um die Teufel zu ärgern. Es folgt sogleich die Darstellung des Erlösungswerkes, dadurch eingeleitet, daß Gott den Erzengel Michael zum jüdischen Bischof sendet, damit dieser für die Vermählung Marias Sorge trage. Im weiteren Verlaufe der Handlung stoßen wir allenthalben auf die traditionellen Motive: die Freier machen sich über den alten Joseph lustig, Honestasse nimmt Joseph und Maria freundlich auf, daneben laufen die Szenen, welche in Rom spielen und die Wunderzeichen bei der Geburt Christi zur Darstellung bringen. Auch finden wir hier wie in den späteren französischen Mysterien die Hirtenszenen sehr ausführlich behandelt und mit komischen Elementen durchsetzt.

Im Spiel von den drei Königen ist die bekannte Szenenreihe mit Einschluß des bethlehemitischen Kindermords auf 1564 Verse ausgedehnt; am Schlusse Selbstmord und Höllenfahrt des Herodes und Rückkehr aus Ägypten. Die Könige zeigen sich sehr redselig; einen großen Teil des Stückes hindurch befindet sich auch ein Landmann auf der Bühne, der Getreide aussät. Er zeigt Joseph den Weg nach Ägypten, worauf durch ein Wunder sein Getreide plötzlich reif wird, und als hierauf die Schergen des Herodes kommen, die zur Ermordung der Kinder ausgesandt sind, kann er ihnen mit guten Gewissen die Auskunft erteilen, daß niemand vorbeigekommen sei, seitdem er sein Getreide säte. Wie es scheint, ist dies eine jener Geschichten, die nicht aus der theologischen Literatur, sondern aus der Spielmannstradition stammen, die wir auch sonst in den Mysterien von Ste. Geneviève verwertet finden.[1]

In der Passion treten 55 Personen auf; sie beginnt mit dem Gastmahl beim Pharisäer Simon und enthält c. 4400 Verse, also im Verhältnis zu den späteren Passionen ein sehr geringer Umfang. Auch kann die Aufführung kein so reiches und mannigfaltiges Bild dargeboten haben, wie später. Von Zeit zu Zeit lassen die Engel einen lateinischen Gesang ertönen, sonst findet

1) S. o. S. 196 und Roy II, 101, III, 21*ff. In erzählender Form findet sich die Begebenheit in einem französischen Gedicht des 13. Jahrhunderts, abgedruckt bei R. Reinsch, die Pseudoevangelien usw., Halle 1879 S. 60 ff.

kein Eingreifen der Himmelsbewohner statt. Auch die Teufel kommen bloß in der Höllenfahrtsszene zum Wort. Nur selten spielt die Handlung zugleich an mehreren Orten; wenn sie von einem Orte zum andern übertragen wird, so geschieht das meist in derselben primitiven Art, wie in den alten liturgischen Dramen. Ein Beispiel für viele. Die Schwestern des kranken Lazarus schicken einen Diener ab, der Jesum herbeiholen soll. Der Diener nimmt den Auftrag entgegen ‚Bien feray ce commandement' und in der folgenden Zeile ist er schon bei Jesu ‚Marthe vous salue bien doulcement'. Von den Ereignissen vor der Gefangennahme Jesu wird hier verhältnismäßig wenig dargestellt: das Gastmahl beim Pharisäer Simon, die Auferweckung des Lazarus, der Einzug in Jerusalem; nach der Passion folgt noch die Grablegung, die Höllenfahrt und die Auferstehung. Verrat und Reue des Judas werden sehr summarisch abgemacht, dagegen wird in der Abendmahlsszene eine große Redseligkeit entfaltet. Mit widerwärtiger Ausführlichkeit ist ausgemalt, wie die beiden Schergen Haquin und Malquin ihr wehrloses Opfer schmähen und mißhandeln. Malquin (Malchus) erscheint schon vorher als Diener des Pharisäers Simon und Bote der Martha; in seiner Rolle finden sich auch ein paar dürftige Ansätze zur Komik, die sonst gänzlich fehlt. Am besten ist die Szene geraten, wie Herodes vergeblich von dem Wundermanne ein Zeichen seiner Kunst verlangt. Die Frau des Pilatus erscheint mit Sohn und Tochter, um Fürbitte für Christus einzulegen, sie scheitert aber am Widerspruche des Annas, der den Heiland ingrimmig verfolgt: ‚Du wirst deine Zeche teuer bezahlen, bindet ihn nur recht fest!' ruft er beim ersten Verhör. Die legendarischen Zusätze nehmen hier noch keinen so breiten Raum ein wie später, doch werden die Geschichten vom Schweißtuch der Veronika, vom Schmied und seiner Frau (s. o. S. 190), vom blinden Longinus dargestellt; Ecclesia und Synagoga führen hier das traditionelle Streitgespräch auf dem Kalvarienberg am Fuß des Kreuzes. In den Szenen nach dem Kreuzestode zeichnen sich der Salbenhändler und der Krämer, bei dem Joseph von Arimathia das Leichentuch kauft, durch langweilige Geschwätzigkeit aus. In dem letzten Spiele wird die Auferstehung noch einmal in ausführlicherer Fassung dargestellt.

Neben dem Passionsspiel von Ste. Geneviève hat sich noch ein anderes erhalten,[1] das gleichfalls noch nicht die volle und

1) Ungedruckt; das folgende beruht auf den Mitteilungen bei Roy III. 40*ff.

reiche Entfaltung der Gattung wie in den letzten Zeiten des Mittelalters offenbart. Es ist vollständig überliefert in einer Handschrift, die i. J. 1470 von einem Studenten der Theologie Philipp Biard in Autun angefertigt wurde; in einer andern Handschrift, gleichfalls aus dem 15. Jahrhundert, fehlen die Auferstehungsszenen am Schluß, die bloß in der Handschrift von Autun erhalten sind und mit den Bruchstücken des Sittener Osterspiels aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts (s. o. S. 134) eine merkwürdige Übereinstimmung zeigen. Es wäre demnach möglich, daß die Sittener Bruchstücke ursprünglich zu einem Drama gehörten, das nicht nur die Auferstehung, sondern außerdem auch noch die ganze Passion umfaßte und das uns nun, wenn auch offenbar mit manchen Umänderungen, in dem Text von Autun vollständig vorläge. Doch wäre es auch möglich daß das ältere Drama bloß auf die Auferstehung beschränkt war und dementsprechend bloß für den letzten Teil des späteren, umfassenderen Textes als Grundlage diente. Der merkwürdigste Unterschied zwischen den beiden unvollständigen Texten einerseits und dem von Autun andrerseits liegt aber darin, daß in letzterem sich zwischen den Reden der einzelnen Personen auch noch ein verbindender gereimter Text befindet; ob wir in diesem verbindenden Texte nichts anderes als gereimte Bühnenanweisungen vor uns haben, ähnlich wie uns solche schon früher begegneten, oder ob es sich um eine Umarbeitung des Dramas für den Einzelvortrag handelt, ist unentschieden.[1] Die Handlung beginnt hier bei den Vorbereitungen zum Abendmahl, also an einem späteren Zeitpunkt, als in der Passion von Ste. Geneviève, der Stoff ist noch viel mehr zusammengedrängt, obgleich im wesentlichen die nämlichen legendarischen Zutaten (Veronika, Longinus, der Schmied) auch hier wiederkehren.

Die Passion von Semur[2] besitzen wir in einer Abschrift aus dem Jahr 1488; der Abschreiber, ein Notar Jean Floichot, voll-

1) S. o. S. 133. Die Angaben Roys reichen zur Entscheidung nicht aus, doch scheint mir die erstere Vermutung glaubhafter. Wenn die Zwischenreden und der Dialog in einzelnen Fällen durch den Reim verbunden sind, so ist das kein Gegenbeweis; s. o. S. 93. Übrigens nehmen die Zwischenverse (c. 200 von 2107 Versen im Ganzen) verhältnismäßig keinen so breiten Raum ein, wie im sog. anglonormannischen Auferstehungsspiel (82 von 366 Versen). An einer von Roy S. 48* zitierten Stelle fallen allerdings die Zwischenverse vollständig in den Erzählerton. Vgl. zu dieser Frage Schuhmacher i. d. Romania 37, 570 ff.

2) Besprochen und herausgegeben von Roy (III, 73* ff., 1 ff.), der auch die Frage untersucht, in welcher von den beiden in der Bourgogne gelegenen

endete seine Arbeit, wie aus den von ihm beigefügten naiven Versen hervorgeht, in diesem Jahr im schönen Monat Mai an einem Sonntag nach Tisch. Wir wollen sie hier einreihen, weil sie, wie schon Roy ausführlich dargetan hat, eine Mittelstellung einnimmt zwischen dem Stil der beiden vorerwähnten und dem der späteren Passionen, der uns zuerst in der Passion von Arras in voller Ausbildung entgegentritt. Natürlich ist damit nichts für die Entstehungszeit bewiesen, denn daß überholte Kunstrichtungen trotzdem weiter fortwirken, läßt sich gerade auf unserem Gebiet ganz besonders häufig beobachten. Übrigens ist es unzweifelhaft, daß in der Fassung, die dem Abschreiber vorlag, das ursprüngliche Drama schon manche Zusätze und Änderungen erfahren hatte.

Zunächst unterscheidet sich diese Passion von den früher erwähnten durch die größere Ausdehnung, sie umfaßt 9582 Verse, es treten etwa 200 Personen auf, und die Darstellung dauerte zwei Tage. Am ersten Tag zunächst die vorbereitenden Ereignisse: Weltschöpfung, Sturz Luzifers, Adam und Eva, Kain und Abel, Noah, die Prophetenreihe, die wie im Mastrichter Spiel von der allegorischen Gestalt der Ecclesia aufgerufen wird, zuletzt die Ereignisse von der Vermählung Marias bis zur Enthauptung des Täufers und der Versuchung in der Wüste. Die Tochter des Herodes, die hier den Namen Esglantine führt, gebärdet sich in ähnlicher Weise, wie schon früher im Kreuzensteiner Spiel (s. o. S. 117); ehe sie den Tanz beginnt, singt sie ein fröhliches Liedchen, von dem die ersten Verse mitgeteilt sind. Eine merkwürdige Übereinstimmung ist es, daß auch hier, wie in der alten Gascogner Passion, Judas seine apokryphe Jugendgeschichte selber erzählt. Der zweite Tag erstreckt sich von der Berufung der Apostel bis zur Auferstehung. Die apokryphen Zutaten sind im wesentlichen dieselben wie in den früheren Passionen. Von der Verwendung der asketischen und kontemplativen Literatur, die für die späteren Mysterien charakteristisch ist, zeigen sich hier schon deutliche Spuren, ebenso erinnert auch die breitere Ausführung der Teufelsszenen an die spätere Manier; der Dämon des Stolzes erscheint bei der Zusammenkunft der bösen Geister zu Pferde, ebenso wie in der berühmten allegorischen Dichtung des Prudentius, und auch die Allegorie des Müßiggangs, Dame Oyseuse, hat sich aus dem Roman de la Rose in die Teufelsversammlung verirrt. Von den

Ortschaften des Namens Semur die Abschrift angefertigt sein mag und es für wahrscheinlich hält, daß bei der Passionsaufführung in Auxerre 1462 dieser Text zur Darstellung kam.

komischen Szenen des Rusticus und des Longinus war schon die Rede.[1] Die Ausdrucksweise hat etwas Frisches, Volkstümliches, oft auch Rohes, der Versbau ist vielfach nachlässig und von der Künstlichkeit der späteren Mysteriendichter weit entfernt, wenn auch mitunter an gehobenen Stellen der Alexandriner eintritt.[2]

Das nächste Passionsspiel trägt schon einen völlig andern Charakter. Es ist in einer Handschrift der Bibliothek von Arras erhalten, die etwa im Jahr 1460 angefertigt wurde. In der Handschrift folgt auf die Passion ein Mysterium von der Rache des Heilands und als Verfasser dieses letzteren Mysteriums wird am Schluße Eustache Marcadé angegeben, der im Jahr 1414 Offizial der Abtei Corbie war und 1440 in Paris als Dekan der Fakultät des geistlichen Rechtes starb. Alles spricht dafür, daß auch die Passion von ihm verfaßt ist.[3] Marcadé wird als Rhétoriqueur, als gelehrter Kunstdichter gerühmt und dem entspräche es auch sehr wohl, daß in der Passion von Arras weit höhere literarische Prätentionen hervortreten und auf die Versform weit größere Sorgfalt verwendet ist als in den früher erwähnten Passionen,

1) S. o. S. 206 und 208. Über die Dichtung des Prudentius s. u. Buch VII.

2) Jeanroy (Journal des Savants 1906, 488 ff.) will in der Passion von Semur die Benutzung der Passion von Autun nachweisen, doch ist es viel wahrscheinlicher, daß die Anklänge an einzelnen Stellen, die sich durch das Stück zerstreut finden, auf Zufall beruhen; sie erklären sich ganz natürlich aus der Gleichheit des Stoffes. Dasselbe gilt für mehrere Stellen, aus denen Roy die Benutzung der Passion von Ste. Geneviève in der Passion von Semur folgern will. An einer dieser Stellen (Aufzählung der Spezereien, die der Krämer feil hat) ist allerdings die Möglichkeit einer zufälligen Übereinstimmung ausgeschlossen, aber eine ganz ähnlich lautende Aufzählung findet sich schon früher bei Robert von Blois (vgl. Romania 35, 370); offenbar handelt es sich hier um stehende Redensarten aus den ‚boniments' der Marktschreier (s. u. Buch VI). An einer Stelle im Gespräch zwischen Jesus und Veronika (Roy III, 90*) finden sich freilich Übereinstimmungen zwischen Ste. Geneviève und Semur, bei denen die Annahme eines Zufalls sehr unwahrscheinlich wäre, andererseits ist es aber nicht recht verständlich, warum der Verfasser der Passion von Semur, wenn er den Text von St. Geneviève vor sich hatte, gerade an dieser Stelle ein paar Zeilen, die gar kein besonders charakteristisches Gepräge tragen, daraus übernommen haben sollte; er hätte bei seiner mechanischen Reimerei mit leichter Mühe selber ebensogut den entsprechenden Ausdruck für die Situation finden können. Ob er vielleicht aus irgend einem jetzt nicht mehr erkennbaren Grunde gerade diese paar Zeilen im Gedächtnis behalten hatte? Es handelt sich hier um ein Rätsel, aber es gibt in der Welt so viele wichtigere Rätsel zu lösen, daß dieses zunächst ungelöst bleiben mag. Zur Beurteilung solcher Übereinstimmungen vgl. auch o. S. 229.

3) Herausg. v. Richard, Arras 1891; über Marcadé vgl. Thomas, Romania 35, 583.

obwohl die Unterbrechung der paarweis gereimten Zeilen durch künstlichere Versmaße hier noch verhältnismäßig selten ist.

Vor allem aber ist die Passion von Arras deshalb bemerkenswert, weil sie schon ganz die typische Form der großen Mysterien des ausgehenden Mittelalters zeigt. Sie umfaßt etwa 25000 Verse und ist in vier Tage eingeteilt. Am ersten Tage wird Geburt und Kindheit Jesu dargestellt, am zweiten sein öffentliches Wirken bis zur Gefangennahme, am dritten die eigentliche Passion, am vierten Auferstehung und Himmelfahrt. Das gesamte Spiel umfaßt 105 Rollen ohne die stummen Personen. Die Bedeutung der dargestellten Ereignisse im Mittelpunkte der Weltgeschichte wird dadurch versinnlicht, daß wir gleich zu Anfang Zeugen sind, wie nach dem Streite der allegorischen Gestalten im Himmel die Menschwerdung beschlossen wird; am Schluß umarmen sich Justitia und Misericordia versöhnt vor dem Throne Gottes. Überhaupt zeigt sich in der Anordnung des Stoffs eine gewisse Folgerichtigkeit, die den systematisch arbeitenden Theologen verrät. Daneben fehlt es nicht an allerlei wunderlichen und phantastischen Begebenheiten aus den Apokryphen und der Legende; auch das komische Element tritt von Zeit zu Zeit hervor. Wie in den deutschen Spielen, so erscheint auch hier Maria Magdalena bei ihrem ersten Auftreten als elegante Sünderin, singt Liebesliedchen und preist ihre Reize an. Die einzelnen Tage werden durch einen Prescheur eröffnet und beschlossen. Am Ende des ersten Tages bittet er wegen der großen Länge des Spiels um Entschuldigung;[1] das Mysterium scheint mithin aus einer Zeit zu stammen, wo das Publikum noch nicht an so langwierige Vorstellungen gewöhnt war.

Von der großen Passionsvorstellung, die 1446 zu Angers, in der Residenzstadt des kunstfreundlichen Königs René, veranstaltet wurde, ist der Text verloren gegangen, dagegen besitzen wir noch die zehn Jahre später (1456) aufgeführte Fortsetzung, ein Auferstehungsmysterium, das in drei Tagen und etwa 20000 Versen die Begebenheiten von der Grablegung bis zur Ausgießung des heiligen Geistes darstellt; die Höllenfahrt ist hier sehr ausführlich behandelt, mit detaillierten szenischen Angaben. Vollkommen korrekt tritt in den Höllenfahrtsszenen bloß die Seele Jesu auf;

1) V. 6406 ff.: Et nous pardonnez humblement Se nous vous tenons longuement; Car la matere le requert Qui a no jeu sert et affert, Et ancores le passerons Le plus briefment que nous porrons.

der Erzengel Michael redet sie als ‚Madame' an und bittet sie um die Erlaubnis, ihren Körper im Grabe besuchen zu dürfen. Auch hier sorgt ein Blinder mit seinem Knecht für die Belustigung der Zuschauer, besonders reichhaltig ist aber das komische Element durch die Szenen im Wirtshaus zu Emaus vertreten.[1]

Unter allen französischen Dramatisierungen der Passion ist am berühmtesten die von Arnoul Greban; wir hatten sie wegen ihrer typischen Bedeutung schon wiederholt in der allgemeinen Übersicht über die geistlichen Dramen dieser Zeit zu erwähnen. Der Verfasser wurde in Le Mans um das Jahr 1420 geboren; er studierte in Paris und wurde noch vor 1444 Magister artium. Aus dieser Zeit besitzen wir von ihm ein Liebesgedicht. In den Jahren 1450 und 51 ist er als Lehrer der Chorknaben von Notre Dame nachgewiesen. Ohne Zweifel hatte er sich damals schon einen Ruf als modischer Poet erworben, denn noch vor 1452 verfaßte er sein großes Passionsmysterium auf Ansuchen einiger Pariser (à la requeste d'aucuns de Paris), worunter wir vielleicht Mitglieder der Passionsbrüderschaft zu verstehen haben. 1456 treffen wir Greban in Paris als ‚baccalaureus cursor' auf der untersten Stufe des theologischen Lehrfaches an der Universität. Doch blieb er dieser Laufbahn nicht treu; er wurde Kanonikus an der Kathedralkirche seiner Vaterstadt, wo er um das Jahr 1471 starb und begraben wurde.[2]

Seine große Passionsdichtung hat ihm viel Anerkennung und Ruhm eingetragen. Schon 1452 bemühten sich die Bewohner von Abbeville um eine Abschrift. Acht Handschriften haben sich erhalten, außerdem wurde Grebans Passion auch mehrmals von andern Dichtern umgearbeitet. Man kann wohl behaupten, daß Greban für die Passionsdichtung der folgenden Zeit tonangebend wurde, auch in bezug auf die Weitläufigkeit; jedenfalls ist aus

1) Dies Auferstehungsspiel galt früher als ein Werk des Passionsspieldichters Jehan Michel (s. u. S. 265), dem es in einer gedruckten Ausgabe (Paris, spätestens 1499) zugeschrieben wurde. Die Irrigkeit dieser Attribution und zugleich das Datum und der Ort der ersten Aufführung ergaben sich aus einem in neuerer Zeit ans Licht gezogenen handschriftlichen Exemplar in der Bibliothek zu Chantilly; vgl. Macon im Bulletin du bibliophile 1898 S. 329 ff., sowie die Ergänzungen und Berichtigungen von Gaston Paris in der Romania 27, 623. Übrigens zeigt der Druck manche Abweichungen von dieser Handschrift, sowie von einer anderen, in der Bibl. nat. (fr. 972) befindlichen. Zu den Emaus-Szenen s. o. S. 205.

2) Vgl. die Einl. zur Ausg. d. Grebanschen Passionsspiels von G. Paris u. G. Reynaud (1878), sowie Revue d'hist. littér. de la France 6, 657.

früherer Zeit kein Drama erhalten, das bis zu einem so riesenhaften Umfang (34575 Zeilen) angeschwollen wäre. Wenn späterhin Greban von den Dichtern der rhetorischen Schule wiederholt als einer der großen Meister ihrer Kunst gepriesen wird, so geschah das offenbar im Hinblick darauf, daß er diese Kunst in seinem großen Hauptwerk betätigte. Die Prachthandschriften der Grebanschen Passion, von denen bereits die Rede war, bestätigen uns, daß man seinen Text auch als eine literarische Leistung würdigte.

Vor allem unterscheidet sich Grebans Passion von andern Dichtungen dieser Art durch ihre Gesamtanlage. Greban begnügt sich nicht mit der chronologischen Aneinanderreihung der Ereignisse; er ist sichtlich bemüht, die Bedeutung von Christi Leben und Erlösungstod als Mittelpunkt der Weltgeschichte möglichst klar hervortreten zu lassen. Wenn er zu Anfang das Gebet der Erzväter in der Hölle und den Streit zwischen Justitia und Misericordia, Pax und Veritas im Paradiese darstellt und zum Schlusse wieder an diesen Anfang anknüpft, so hat er damit nichts Neues in die dramatische Literatur eingeführt. Aber auch bei einem entscheidenden Wendepunkte der Handlung ruft er uns den allegorischen Streit ins Gedächtnis zurück. Christus betet im Garten Gethsemane, daß der Kelch an ihm vorübergehen möge, sein Gebet dringt zum Thronsitze des Vaters empor (V. 18811), dieser wendet sich an Justitia, ob es nicht möglich wäre, seinem Sohne den Kreuzestod zu erlassen, auch Misericordia fleht die Schwester an, aber Justitia bleibt unerbittlich. Doch nun wird der Erzengel Michael herabgesendet, um dem Sohne Trost zu spenden. Ebenso zeigt sich auch in den Teufelsszenen planmäßige Anlage. Der große Schwarm der bösen Geister sitzt während des ganzen Stückes in der Hölle, nur Satan streift auf der Erde herum, meist allein, manchmal auch von einem oder zwei Genossen begleitet. Von der wunderbaren Geburt Jesu an verfolgt er alle Ereignisse mit wachsender Unruhe; er fühlt, daß von diesem Menschen eine große Gefahr für die Hölle droht, aber er kann nichts gegen ihn ausrichten, auch die Versuchung in der Wüste schlägt fehl; dieser verwünschte ‚Jhesus que Dieu confonde' (V. 15173 u. ö.) bringt den Teufel zur Verzweiflung. Jedesmal, wenn er in die Hölle zurückkehrt, um Bericht zu erstatten, wird er von Luzifer übel empfangen; als er sich nach der Auferweckung des Lazarus zum erstenmal zeigt, wird ihm zur Strafe ein glühender Helm aufgesetzt. Nun wird aber in der Hölle der

Entschluß gefaßt, Jesus mit Hilfe des Judas und der Pharisäer zu verderben. Greban führt uns zwar nicht die Szene vor, wie Satan dem Apostel den Gedanken des Verrats einflüstert, doch erscheint Satan in höchst wirksamer Weise in der Abendmahlsszene. Den übrigen Aposteln unsichtbar, treibt er Judas an, seinen Entschluß rasch zu vollbringen. So naht die Stunde des Kreuzestodes, die Juden bestürmen Pilatus, er möge das Todesurteil aussprechen, da schickt Gott den Erzengel Michael in die Vorhölle, um die Seelen der Väter auf ihre Erlösung vorzubereiten. An dem Freudenausbruch in der Vorhölle erkennen die Teufel endlich, daß Jesus kein anderer ist als der verheißene Messias und daß sie im Begriff stehen, durch die Herbeiführung des Opfertodes ihrem eigenen Reiche einen schweren Schaden zu bereiten. Nun kommt wieder Satan in die Hölle, hocherfreut, daß sein Anschlag mit Judas geglückt sei, aber auch diesmal wird er von Luzifer mit Schmähungen überschüttet. Die Taktik der Hölle ändert sich mit einem Schlage; Satan wird sogleich zurückgeschickt, er soll der Frau des Pilatus einen Traum eingeben, um sein eignes Werk rückgängig zu machen. So hat also Greban die scharfsinnig ausgedachte theologische Lehre in sein Drama übernommen und die Fülle der übrigen Ereignisse mit diesem wohlgegliederten Bau in Verbindung gebracht. Er verfuhr dabei mit noch größerer Konsequenz und Sorgfalt als der Dichter der Passion von Arras, die im übrigen gerade in bezug auf die Anordnung der Teufelsszenen manche Übereinstimmungen mit Greban zeigt. Es wäre möglich, daß Greban die ältere Dichtung kannte, indes können wir die Übereinstimmungen auch aus der gemeinsamen Grundlage der theologischen Literatur erklären. Wörtliche Entlehnungen sind nicht nachweisbar.[1]

Als Einleitung hat Greban auch die Vorgeschichte der Erlösung, d. h. den Sturz der Teufel und die Geschichte der Menschheit bis zum Tode Adams und Evas beigefügt. In der ältesten

1) Ein paar vereinzelte Übereinstimmungen im Wortlaut, die ohne Zweifel bloß zufällig sind, hat Richard a. a. O. S. XII ff. zusammengestellt. Merkwürdig ist allerdings eine Übereinstimmung in den Personennamen; die drei Grabeswächter heißen in der Passion von Arras: Marc Antoine, Emillion, Metelle, bei Greban: Marc Anthoine, Emilius, Ascanus (vgl. Meyer, Fragmenta S. 73). Aber wenn Greban wirklich das umfangreiche Werk seines Vorgängers kannte und benutzte, dann ist es wiederum schwer zu erklären, woher es kommt, daß nur in diesem einzigen Fall eine Übereinstimmung nachgewiesen werden kann, bei welcher der Zufall ausgeschlossen scheint; wir haben wohl für diesen Teil eine gemeinsame Quelle anzunehmen.

Handschrift umfaßt diese Einleitung 1740 Zeilen, doch besagt eine Anmerkung (ed. Paris S. 2), man solle sie bei der Aufführung weglassen. Das theologisch-lehrhafte Element tritt überall hervor. Sehr ausführlich verweilt Greban bei den Gesprächen zwischen Jesus und den Pharisäern. In dem ersten Teile gibt ihm die Erscheinung des zwölfjährigen Jesus im Tempel Gelegenheit, sein Licht leuchten zu lassen; die Schriftgelehrten streiten 1588 Verse hindurch nach allen Regeln der scholastischen Disputierkunst über die Frage, ob der Messias schon erschienen sei. Um die Möglichkeit zu erweisen, daß er schon lebe und die Kinderjahre unerkannt in niedrigem Stande verbringe, beruft sich einer der Rabbinen auf das Beispiel des Romulus und Remus.[1] Daneben zeigt Greban wiederholt in den künstlich verschlungenen Versen der lyrischen Monologe, daß er als ‚Rhétoriqueur' auf der Höhe seiner Zeit stand. Neben den Klagen Marias bei der Passion wird ihr auch eine lyrische Klage in den Mund gelegt, wenn sie ihren zwölfjährigen Sohn vergeblich sucht, ebenso werden die Wunderszenen mehrmals eröffnet durch die künstlichen Klagemonologe derjenigen, welche vom Heilande Hilfe erwarten; z. B. Lazarus, der Gichtbrüchige und die Mutter des toten Kindes. Vieles dieser Art ist gekünstelt und inhaltsleer. In wunderlichem Gegensatze zu diesen sorgsam gedrechselten Versen stehen einzelne plumpe Ungeschicklichkeiten des Ausdrucks, so zum Beispiel wenn Joseph bemerkt, daß Maria gesegneten Leibes ist (4065 ff.) oder wenn er seinen Sohn bei der Beschneidung um Entschuldigung bittet: da er einmal Mensch geworden sei, lasse sich das nicht anders machen. Dagegen verschmäht Greban die derbrealistischen und komischen Effekte, in denen sich andere Passionsdichter so sehr gefallen; bei den greulichen Späßen der Henkersknechte hat er es offenbar darauf abgesehen, die erschütternde Wirkung der Passion zu erhöhen.

Ebenso ist er in bezug auf die phantastischen Zutaten der Legenden und der Apokryphen sehr zurückhaltend. Wenn er sich rühmt, er habe nichts von den Apokryphen aufgenommen, so ist das allerdings nicht wörtlich zu nehmen; er stellt z. B. dar, wie beim Einzug des Jesuskindes in Ägypten die Götzenbilder zusammenstürzen und wie Joseph von Arimathia nach der Kreuzigung gefangen genommen und befreit wird. Den großen Umfang seines

1) Andere gelehrte Anspielungen Grebans werden bei Julleville 1, 264 erwähnt, außerdem 6235 ein Zitat aus den Sprüchen des Cato (s. auch o. S. 199).

Mysteriums erreicht er durch eine oft unerträgliche Geschwätzigkeit. So wird uns gleich zu Beginn vorgeführt, wie jeder der drei Könige in seinem Lande den Stern erblickt und sich dann auf die Reise begibt; nach der Anbetung macht ihr Gefolge Quartier und verhandelt mit dem Wirte, der seine Speisen und Getränke anpreist. Ebenso langweilig sind die Verhandlungen der Apostel mit dem Hausvater vor dem Abendmahle. Nur selten wird durch die Ausführlichkeit die Wirkung erhöht, so z. B. wenn die Pharisäer den geheilten Blinden ein langes und breites ausfragen und alles ins Werk setzen, um die Bedeutung des Wunders herabzudrücken, oder wenn sie vor der Szene mit dem Zinsgroschen sich über ihren listigen Anschlag beraten und Zeugen herbeiholen. Trefflich ist dem Dichter die Szene gelungen, wo Johannes der Täufer dem Tyrannen Herodes Antipas seine beredte und schwungvolle Strafpredigt hält und Herodes ihm ruhig erwidert: ‚Bisher habe ich dich für einen weisen Mann gehalten, der dem gemeinen Volke allerlei nützliche Lehren gibt; aber jetzt nimmst du dir doch zu viel heraus, bedenke mit wem du redest.‘ Man wird bei dieser Szene an die bildliche Darstellung erinnert, die uns Goethe (Ferrara 16. Oktbr.) so anschaulich beschreibt.

Während die literarische Nachwirkung der Passion von Arras auf das Nachbargebiet dieser Stadt beschränkt blieb (s. u. S. 266), scheint Grebans Dichtung sich einen weitverbreiteten Ruf erworben zu haben als ein Passionstext, der durch vollständige Vorführung aller in Betracht kommenden Begebenheiten und durch geschickte Handhabung der poetischen Sprache den damaligen Anforderungen in musterhafter Weise entsprach. Noch sieben Passionstexte haben sich aus der Zeit nach Greban erhalten. Zwei davon sind noch nicht näher untersucht,[1] von den fünf übrigen sind vier aus Grebans Text hervorgegangen.

Der Text, der einer Aufführung in Troyes 1490 zugrunde gelegt wurde, ist im wesentlichen eine Abkürzung der Grebanschen Passion,[2] nur die Begebenheiten aus dem alten Testamente zu Beginn des ersten Tages sind von anderswoher entlehnt. Man scheint aber doch den Mangel des komischen Elements als einen Nachteil empfunden zu haben; für spätere Aufführungen wurde

1) Einer in wallonischem Dialekt und einer, der im 16. Jahrhundert in Savoien aufgeführt wurde, vgl. Picot, Romania 19, 260.

2) Bibl. de l'éc. des chartes 3, 448 ff. Vgl. G. Paris Einl. zu seiner Ausg. Grebans S. XXV f.

am Rande der Handschrift die Rolle eines Narren aufgezeichnet. Doch nur für den ersten Tag ist die Rolle ausgeführt, so wird z. B. vorgeschrieben, daß der Narr nach dem Zusammensturze der Götzenbilder sein Szepter im ägyptischen Tempel aufpflanzen soll. Für den weiteren Verlauf des Spieles ist bloß bemerkt, wann er das Wort zu ergreifen hat; die Einzelheiten blieben wohl der Improvisation überlassen. Weit wichtiger ist die Umarbeitung durch den Arzt Jean Michel, die zuerst in Angers im August 1486 aufgeführt wurde und bald das ursprüngliche Werk verdrängte. Während Grebans Passion bis in die neueste Zeit ungedruckt blieb — nur die Auferstehung wurde um 1500 zweimal gedruckt —, sind von derjenigen Jean Michels zwischen 1496 und 1542 mindestens fünfzehn verschiedene Auflagen erschienen. Es erklärt sich dies daraus, daß Jean Michel der herrschenden Neigung zu größerer Buntheit und Mannigfaltigkeit der Details entgegenkam. Aus den Legenden und Apokryphen hat er mit vollen Händen geschöpft. So läßt er neben den Ereignissen des Evangeliums die Vorgeschichte des Judas parallel herlaufen; er stellt dar, wie Judas, ohne es zu wissen, seinen Vater erschlägt und seine Mutter heiratet und nachdem er sein unfreiwilliges Verbrechen entdeckt hat, sich unter die Apostel aufnehmen läßt.[1] Ferner benützt er die Wunder von den Fahnen, die sich vor Christus verneigen und vom Schweißtuche Veronikas, die Fabeleien von der Vorgeschichte der dreißig Silberlinge und des Kreuzesholzes und anderes mehr. In der breiten Ausmalung des überlieferten Stoffes geht er vielfach noch weiter als Greban; es wird uns vorgeführt, durch welche Ereignisse die Feindschaft zwischen Herodes und Pilatus entstand, unter welchen Umständen die drei Räuber Barrabas, Dismas und Gestas verhaftet wurden, wie die Schergen vor der Gefangennahme Jesu bei einem alten Weibe Fackeln holen. Das Weltleben der Maria Magdalena wird in einer Reihe von Szenen dargestellt. Die Szenen, in denen sie sich mit ihren zwei Dienerinnen unterredet und den Besuch ihres Liebhabers Rodigon empfängt, laufen parallel mit den Predigten und Wundern Jesu; selbst während der Transfigurationsszene ist die Sünderin an einem andern Ende der Bühne damit beschäftigt, sich zu schminken und im Spiegel zu betrachten. Später erscheinen auch die zwei Dienerinnen mit unter den Verehrerinnen Jesu. Auch Lazarus tritt als weltlich gesinnter Edelmann auf die Bühne; er zieht mit

1) Über die Judaslegende in früheren Mysterien s. o. S. 257.

Falken und Hunden auf die Jagd. Dem Berichte der Legende entsprechend wohnt er dann der Auferweckung des Jünglings von Nain bei und bekehrt sich. Die Passion Michels beginnt mit der Predigt des Johannes und schließt mit der Bestellung der Grabeswächter, sie enthält also die Ereignisse, die Greban am zweiten und dritten Tage in 17400 Versen vorführt. Doch ist bei Michel der Stoff durch die Zusätze so angeschwollen, daß er jetzt vier Tage und 30000 Verse umfaßt. In Michels Passion fehlt zwar die Auferstehung, aber er führt uns doch nach dem Kreuzestode noch vor, wie Christus über die Hölle triumphiert und die Erzväter ins Paradies geleitet.

Wir wollen hier nicht weiter darlegen, wie in der folgenden Zeit öfters Bestandteile der Michelschen Passion mit solchen der Grebanschen Passion kombiniert und wiederum umgearbeitet wurden,[1] doch verdient es Erwähnung, daß wir auch noch Fragmente von Passionsspieltexten besitzen, die zwar die Eigentümlichkeiten des späteren Stils an sich tragen, aber von diesen weitverbreiteten Vorbildern unabhängig sind. Von einem Passionsspiel, das in der Auvergne wiederholt aufgeführt wurde, besitzen wir zwei größere Bruchstücke,[2] das eine umfaßt die letzten Tage des Täufers, das Gastmahl beim Pharisäer Simon und verschiedene Wundertaten des Heilands, das andere beginnt mitten in der Passion beim Traum der Frau des Pilatus und endigt mit einem Gebet der Jungfrau Maria, die Gottes Segen für die Zuhörer dieses Spiels erfleht. In den ersten Szenen machen die Teufel sich sehr breit; in einer großen Ratsversammlung beschließen sie den Tod des Täufers herbeizuführen; Satan übernimmt es, den König in diesem Sinne zu bestimmen, Belzebuth die Königin, der Wollustteufel Asmodeus die Tochter, schließlich entspinnt sich noch ein Kampf zwischen den Teufeln und dem Erzengel Gabriel um die Seele des Hingerichteten. In den Passionsszenen ist neben

1) Das Passionsmysterium, dessen Analyse den ersten Band des Parfaitschen Werkes ausfüllt, besteht 1. aus einer Umarbeitung des ersten Tages von Grebans Mysterium; 2. aus den vier Tagen der Passion des Jean Michel; 3. aus der Auferstehung nach Greban. Vgl. Julleville II, 398. Die obigen Mitteilungen über Michels Passion beruhen auf Parfait Bd. I. Über die Zusammensetzung der Passionstexte von Valenciennes, in welchen außer der Passion Jean Michels auch die von Arras verwertet ist, vgl. Roy III, 310 ff.

2) Zusammen c. 7000 Verse, Mitteilungen und Textproben bei Roy III, 357 ff. Danach enthielt das vollständige Spiel u. a. die Hochzeit von Kana. 1477 wurde in dies Spiel das oben S. 207 erwähnte komische Zwischenspiel eingeschoben.

allerlei legendarischen Zutaten vor allem die Compassio der Mutter Gottes weitläufig entwickelt; merkwürdig ist ihre Antwort, als ihr Christus vom Kreuz herab den Apostel Johannes als Sohn empfiehlt: sie will nicht ‚changer le Roy en ung page'. Auch in den eingelegten Trioletten, sowie in andern Eigentümlichkeiten der Reim- und Versbehandlung zeigen sich die charakteristischen Merkmale der späteren Kunstrichtung.

Außerdem haben sich noch Fragmente von vier verschiedenen Passionshandschriften erhalten. Von einer dieser Handschriften sind die Fragmente im Druck erschienen;[1] sie gehören vermutlich zu einer Passion, die um das Jahr 1500 in Amboise aufgeführt wurde. Die Fragmente beziehen sich sämtlich auf Situationen aus den letzten Tagen Jesu (hauptsächlich Einzug in Jerusalem und Marterszenen), und lassen erkennen, daß die ganze Dichtung sehr weitläufig angelegt war. Manche originelle Züge finden sich in den Rollen der gemeinen und boshaften Menschen; Judas, der auch hier seinen Herrn verkauft, weil ihm das Geld für die Salbe entgangen ist, zählt vergnügt die Silberlinge und ruft: ‚Jetzt wirst du mit einer andern Salbe gesalbt werden!' Weniger gelungen ist der Ausdruck des Schmerzes der Gottesmutter, die am Fuße des Kreuzes mit Anwendung der herkömmlichen Antithese ihren ‚Sohn und Vater' beklagt und sich vor Schmerz am liebsten selber ums Leben bringen möchte.

In allen diesen großen Mysterien bilden die Ereignisse des Osterzyklus den Hauptbestandteil; wo die Menschwerdung Jesu mit dargestellt ist, bildet sie nur die Einleitung zur Passion. Nur eine Ausnahme ist bekannt: das schon mehrfach erwähnte zweitägige Mysterium von Jesu Inkarnation und Geburt (c. 12800 Verse), das 1474 zur Weihnachtszeit in Rouen aufgeführt wurde.[2] Wir sahen schon, daß der Verfasser seine Quellen zitiert; er benützt hauptsächlich die goldene Legende, Petrus Comestor und Nikolaus von Lyra. Die Szene von den Hebammen bringt er in einer abgeschwächten Form, aus Ehrfurcht vor Gott und der heiligen Jungfrau und auch aus Respekt vor Nikolaus von Lyra, der die ganze Hebammenfabel verwarf. Auf das Dogmatisch-Lehrhafte legt er großes Gewicht; er beginnt mit der Prophetenszene; auch die Sibylle muß ihre Gedanken äußern, ebenso wie ein Faß, das

1) Romania 19, 263 ff.

2) Mystère de l'incarnation et de la nativité ed. Le Verdier, Rouen 1885/86, 3 Bde.

mit neuem Weine angefüllt ist, ein Luftloch braucht. Im weiteren Verlaufe des Spiels wird der Prozeß der vier Tugenden ausführlich dargestellt. Veritas sucht auf Erden vergeblich nach einem Gerechten; in Rom sieht sie, daß selbst der Kaiser ein Götzendiener ist, in Jerusalem hört sie, wie der Hohepriester klagt, es kämen so wenig Opfernde, er habe seine Stelle so teuer gekauft, daß er nicht auf seine Kosten komme. Vom heiligen Lande führt uns der Dichter sehr oft nach Rom und erspart uns keines von all den fabelhaften Prodigien, die sich dort zur Zeit der Geburt Christi zugetragen haben sollen. So stürzt z. B. ein Tempel ein und der Teufel Asmodeus, der dort als Apollo verehrt wird, kehrt in die Hölle zurück. Das letzte Wunderzeichen ist, wie Maria mit dem Kinde, von einem Strahlenkranze umgeben, der Sibylle und dem Kaiser erscheint; darauf folgt ein Bankett, bei welchem die Anwesenden dem Weine von Montefiascone fleißig zusprechen; die Sibylle sitzt neben dem Kaiser. Das Ganze wird durch die Hirten beschlossen, die auch hier das komische Element vertreten; merkwürdig ist eine Szene, wo sie sich über die musikalische Kunst unterreden. Die selbständige Arbeit des Dichters ist recht schwach und wird auch dadurch nicht besser, daß er an mehreren passenden und unpassenden Stellen seine Gewandtheit in Reimkünsteleien zeigt.

Die Ereignisse des alten Testaments sind uns bisher nur insofern auf der Bühne begegnet, als sie das Auftreten des Erlösers einleiten und vorbereiten; doch wurden auch die Begebenheiten des alten Testaments für sich allein dramatisch vorgeführt: 1458 zu Abbeville, c. 1500 zu Paris und dann im Laufe des 16. Jahrhunderts noch in mehreren anderen Städten. Das große ‚Mistere du viel testament', das etwa 45000 Verse umfaßt und im Anfang des 16. Jahrhunderts dreimal im Druck erschien,[1] besteht aus mehreren Teilen, zwischen denen sich größere und kleinere Lücken befinden. Zuerst ein größeres Mysterium, das mit der Erschaffung der Welt beginnt und mit dem Besuche der Königin von Saba bei Salomon plötzlich und unvermittelt abbricht, dann folgt ein Spiel von Hiob, ein unvollendetes Spiel von Tobias, ferner Spiele von Daniel, Esther und Oktavian mit den Sibyllen. Die c. 36500 Verse bis zur Königin von Saba bilden eine völlig ungegliederte Masse, ohne Einteilung in Tage, nur an einer Stelle läßt sich

1) Neue Ausg. des ‚Mistere du viel testament' mit Einleitung, Anmerkungen und Wörterbuch von J. v. Rothschild und E. Picot, 6 Bde., Paris 1878—1891.

erkennen, daß eine Mittagspause beabsichtigt war.[1] Wie sich die einzelnen Teile zum Ganzen verhalten, könnte man nur auf Grund einer genauen sprachlichen und stilistischen Untersuchung des weitläufigen Machwerkes entscheiden.[2] Einiges, wie die Geschichte Abrahams und die Geschichte Josephs, wird mit der ermüdendsten Weitschweifigkeit vorgeführt, über andere Begebenheiten, namentlich aus der Zeit der Richter und der Könige, eilt das Mysterium rasch hinweg. Am ausführlichsten ist in diesem Teil die Schilderung der Weisheit Salomons, außer dem Rechtsstreite zwischen den zwei Frauen hat Salomon hier auch noch einen Rechtsstreit zwischen drei Brüdern zu entscheiden. Beim Festmahl für die Königin von Saba läßt er nicht nur Jongleurkunststücke vorführen, sondern gibt auch weise Sprichwörter zum besten, die indes nicht mit seinen biblischen Sprüchen übereinstimmen. Natürlich kommt es in diesem Mysterium besonders häufig vor, daß längere Zeiträume übersprungen werden müssen. Die sieben Jahre, die Jakob um Lea dient, werden durch eine Hirtenszene von 58 Zeilen ausgefüllt; in den meisten Fällen wird nicht einmal eine derartige Ausfüllung des Zwischenraumes für nötig erachtet. In der ersten Hälfte ist der Zusammenhang der Ereignisse untereinander und mit der Erlösung des Menschengeschlechtes durch das alte Motiv des Streites im Paradiese hergestellt. Nach dem Sündenfall erscheinen Justitia und Misericordia vor dem Thron Gottes, und der Dichter legt ebenso wie Greban ein Hauptgewicht auf die Frage, warum die Menschen im Gegensatz zu den Teufeln der Begnadigung teilhaftig werden. Auch im weiteren Verlauf des Stückes greifen die beiden allegorischen Gestalten mehrmals ein, wenn auf Erden eine Missetat geschieht, z. B. bei der Verbindung der Kinder Gottes mit dem Geschlechte Kains oder beim babylonischen Turmbau. Justitia ruft dann jedesmal Gott zur Bestrafung auf, Misericordia sucht die Strafe zu mildern, selbst für die Sodomiten hat sie ein paar begütigende Worte. Auch die Präfigurationsszenen geben im Himmel Anlaß zu Meinungsverschiedenheiten; Gott erklärt gegenüber Misericordia, die Feindseligkeit der Brüder Josephs sei notwendig als ein vorbedeutendes Ereignis für die Feindseligkeit der Juden gegen Christus. Ebenso bittet Misericordia vergeblich für die jüdischen

1) V. 17565 vgl. Bd. II, S. XLIV.

2) Argumente dafür, daß das Werk von mehreren Verfassern herrührt, sind in den Einleitungen zur neuen Ausgabe vorgebracht, vgl. besonders Bd. IV S. XIX, CXII.

Kinder, die Pharao ermorden läßt; Justitia erklärt, der bethlehemitische Kindermord müsse doch seine Präfiguration haben. In bezug auf die Ausstattung stellt der Verfasser sehr große Ansprüche; bei der Sündflut soll das Wasser den ganzen Bühnenraum überdecken, auf Sodom und Gomorra soll Feuer herabfallen, bei der Schöpfung sollen Bäume und Blumen aus der Erde heraussteigen. Was die Dichtung selber betrifft, so ist auch hier das Äußerliche der Versifikation noch am meisten zu rühmen, besonders zeichnet sich der Dichter dadurch aus, daß er die paarweise gereimten Verse durch andere Reimstellungen unterbricht und dadurch eine größere Mannigfaltigkeit des Redeflusses erzielt. Auch liebt er es sehr, eine Szene durch feierliche zehnsilbige Verse zu eröffnen; für den Ausdruck lebhafterer Bewegung hat er öfters kurze Zeilen mit Glück verwendet.[1] Doch steht auch bei ihm die Formvollendung im Gegensatze zu der farblosen Langweiligkeit und Weitschweifigkeit des Inhaltes, vor allem in der Geschichte des ersten Menschenpaares, die einen Vergleich mit dem alten normannischen Drama nicht aushalten kann. Weit besser sind ihm die Szenen zwischen Kain und Abel gelungen; der Monolog Kains, ehe er sich zu seiner verbrecherischen Tat entschließt (V. 2606 ff.), gehört zu den merkwürdigsten Versuchen des mittelalterlichen Theaters, einen inneren Konflikt zu schildern. Gottes Worte nach dem Brudermorde, ‚die Stimme deines Bruders Blutes schreit zu mir', sind hier ähnlich wie im Mysterium von Semur in Handlung übersetzt: ein verborgener Schauspieler, der die Stimme des Blutes vorstellen soll, ruft die göttliche Gerechtigkeit zur Rache auf. In der breit ausgeführten Geschichte von Kains Geschlecht ist es interessant zu beobachten, wie den Verfasser vor allem die Fragen nach der Entstehung der menschlichen Gesellschaft beschäftigen: die Anfänge der Arbeitsteilung, der Städtegründungen, der Ungleichheit unter den Menschen. Dabei

1) Z. B. wenn Pharao sagt (7491 ff.):

Et comment en mon heritage
Viennent ilz faire residence
Sans premier demander licence
Et sans me presenter hommaige?
Donc vient cet oultraige?
Qui les avantage
D'entrer en mes lieux
Sans me faire hommaige
Qui suis personnaige
Consemblable aux dieux?

hat er gerade in der Urgeschichte viele legendarische Traditionen verwertet; wir sehen, wie Seth von seinem Vater ins Paradies geschickt wird, wie der blinde Lamech seinen Vater Kain tötet, wie ein Engel den alten Henoch ins Paradies führt, wie die Nachkommen Kains vor der Sündflut die Künste und Wissenschaften aufzeichnen, die sie erfunden haben und dann drei Säulen errichten, in deren Innerem sie die Niederschrift aufbewahren, damit sie auf die Nachwelt gelange. Zur Einflechtung von Szenen aus dem Leben der niedern Stände geben u. a. die Hirten und die Maurer beim babylonischen Turme Gelegenheit. Die Sprachverwirrung wird dadurch angedeutet, daß auf einmal die Handlanger die Befehle nicht mehr verstehen; wenn ihnen befohlen wird Mörtel zu bringen, so bringen sie Schiefer, wenn sie einen Hammer holen sollen, so holen sie eine Kelle u. dgl. m.[1] Bei der Darstellung geschlechtlicher Dinge verweilt der Dichter mit Vorliebe, doch behandelt er dergleichen nicht sowohl mit derber Sinnlichkeit, als vielmehr mit einer gewissen täppischen Pedanterie, so wenn Lamech auftritt und in einem Monolog auseinandersetzt, er wolle die Polygamie einführen oder wenn Sarah zu Abraham sagt:

Hellas! Abram, je suis fort desplaisante
Que je ne suis plus forte ne puissante
Pour concepvoir semence naturelle etc.

Sehr plump ist auch die Szene zwischen Ruben und der Dienerin Rahels, sowie die zwischen Amnon und Thamar. Die Szene zwischen Joseph und Frau Potiphar ist dezenter gehalten; dagegen hat der Dichter aus Vincenz von Beauvais die eigentümliche Bestrafung der Frau Potiphar übernommen: ihr Gemahl verkündigt, er werde sie niemals wieder berühren, und um seiner selbst sicher zu sein, läßt er sich kastrieren und zum Obersten über die Eunuchen ernennen.

Die Geschichte Hiobs wurde außer in dem großen Mysterium vom Alten Testament noch in einem anderen Drama von etwa 5500 Versen behandelt, das in einer Handschrift des 15. Jahrhunderts und außerdem in acht Drucken überliefert ist. Dies Drama ist namentlich wegen einiger Szenen aus dem Landleben bemerkenswert. Gleich zu Beginn unterredet sich ein Bauer mit

1) Offenbar nach Nikolaus v. Lyra zu Gen. XI: Quando unus petebat lapides, alter portabat sibi cementum vel aliquid simile. Auf dieser Stelle beruht vermutlich auch die Schilderung Kurzmanns, abgedr. i. d. Sitz.-Ber. d. Wiener Ak. hist.-phil. Kl. 88, 821.

einem Diener Hiobs und trägt die Klagen der niedern Stände über die Bedrückung der großen Herren mit viel Beredsamkeit und Bitterkeit vor. Der Diener sagt, er wolle ihn zum Ritter schlagen, worauf der Bauer mit Vergnügen eingeht. Nun haut der Diener mit einem Stocke auf ihn los, aber der Bauer hält es nicht so lange aus, bis der Ritterschlag vollendet ist. So steht also hier wie in den Possenspielen derselben Zeit neben der freimütigen Kritik der Großen die erbarmungslose Verhöhnung der Kleinen und Schwachen. Doch erscheinen daneben auch die beiden typischen Gestalten des Robin und der Marote in anmutigen pastoralen Szenen.[1]

Auf die großen biblischen Mysterien lassen wir das Mysterium von den Aposteln folgen, das zuerst den Inhalt der Apostelgeschichte des Lukas wiedergibt, dann aber die weiteren Schicksale der Apostel nach der Legende und außerdem die gleichzeitige römische Kaisergeschichte darstellt. Durch diesen massenhaften Stoff ist das Mysterium zu einer Länge von nahezu 62000 Versen angeschwollen, die bei den verschiedenen Aufführungen in verschiedener Weise auf die einzelnen Tage verteilt wurden. Der Verfasser ist Simon Greban, wie sein Bruder Arnoul Kanonikus in Le Mans und wie dieser von den Dichtern jener Zeit wegen seines wohltönenden Stiles gerühmt. Sein großes Mysterium hat er, wie es scheint, in Gemeinschaft mit Arnoul verfaßt.[2] Auf einem ungeheuer ausgedehnten Schauplatz springt die Handlung hin und her, die zu ihrer Darstellung 494 Personen erfordert; wir begleiten Paulus nach Damaskus, Andreas nach Indien, Matthäus nach Äthiopien. Auch das Lebensende Marias wird vorgeführt; wenn die Engel ihre Seele holen, soll sich ein wunderbarer Duft verbreiten. Verwirrend ist die Fülle der Wundergeschichten. Der Dichter mutet dem Maschinisten das Unglaublichste zu: ein Mann, der dem heiligen Thomas eine Ohrfeige gibt, wird von einem Löwen überfallen, Simon Magus steigt zum Himmel empor und stürzt herab. Die Heiligen, oder vielmehr die Puppen, die stets rechtzeitig an ihre Stelle geschoben werden, haben die raffiniertesten Martern auszustehen: Barnabas wird auf der Bühne verbrannt, Paulus enthauptet; sein Haupt macht noch drei Sprünge

1) Das Obige nach Julleville II, 377 f. und Parfait II, 493 ff.

2) Ausführliche Inhaltsangabe mit Proben bei Parfait II, 351 ff.; über den Dichter und die alten Drucke seines Werkes vgl. Julleville 1, 321; 2, 461 f.

und jedesmal sprudelt eine Quelle hervor. Natürlich haben auch die Teufel vollauf zu tun, um alle die Tyrannen in die Hölle zu geleiten oder im Triumph zu empfangen. Doch müssen sie auch bei den wunderbaren Heilungen und Bekehrungen Ärger genug ausstehen; es gibt sogar einen Augenblick, wo sie meinen, infolge der Ausbreitung des Christentums werde es bald in der Hölle nichts mehr zu tun geben, sie wollen auf die Erde hinauf, der eine will Wucherer, der andere Pferdehändler, der dritte Advokat werden. Außerdem ist noch durch die üblichen Bettlerszenen für den Humor gesorgt; der Henker Daru, der überall zur Hand ist, wo es auf dem weiten Schauplatz etwas hinzurichten gibt, erscheint als eine grausig spaßhafte Figur. Doch versteht Meister Simon Greban auch seine Kunst als gelehrter Dichter zu zeigen: sein Herodes schildert in kunstvollen Versen den Palast des Schlafes im Anschluß an Ovids Metamorphosen.

Auch das Mysterium von der Rache des Heilandes (Vengeance de Notre-Seigneur) steht mit dem neuen Testament in Zusammenhang; die Zerstörung Jerusalems ist hier als Strafgericht für die Kreuzigung Christi dargestellt.[1] Schon 1396 wurde die ‚Rache' in Nevers zusammen mit der Passion aufgeführt. Dieselbe Verbindung begegnet uns dann noch häufiger. In Metz fand eine Aufführung im September 1437 statt, nachdem im Juli ein großes Passionsspiel vorangegangen war; beide Aufführungen dauerten je vier Tage. In der Handschrift von Arras ist die Passion mit der Vengeance von Eustache Marcadé unmittelbar verbunden. Doch hören wir auch mehrmals von separaten Aufführungen der Rache.[2] Am beliebtesten und verbreitetsten war ein Text in vier Tagen und etwa 22000 Versen, von welchem aus den Jahren 1490 bis 1539 sieben Drucke nachgewiesen sind. Es ist dies eine erweiterte Redaktion des ungedruckten Marcadéschen Textes.[3] Auch hier haben wir wie im Apostelmysterium eine

1) Über ähnliche Vorstellungen in Deutschland s. o. S. 235 f.

2) Außer Julleville II, 185 u. 644 vgl. die Einleitung Richards zur Passion von Arras S. XXI f. und Roy III, 309. Die Aufführungen der Vengeance im italienischen Briançonnais (vgl. Mystère de St. André ed. Fazy. Aix. 1883 S. XIII) beziehen sich offenbar nicht auf ein weltliches Drama, wie dort behauptet wird, sondern auf unser Mysterium. Über erzählende Dichtungen, welche den nämlichen Stoff behandeln, sowie über die geschichtlichen und legendarischen Quellen vgl. W. Suchier, Zeitschr. f. roman. Philol. 25, 94 ff.

3) Vgl. Richard a. a. O. S. XX. Das folgende nach Julleville II, 451 ff. und nach der ausführlichen Inhaltsangabe mit Proben bei L. Paris, Toiles peintes et tapisseries etc. S. 606—919.

Fülle der mannigfaltigsten und abenteuerlichsten Begebenheiten. Die Handlung bewegt sich fortwährend zwischen dem heiligen Lande und Rom; während dort der große Krieg geführt wird, spielt sich in Rom vor unsern Augen die ganze gleichzeitige Kaisergeschichte ab mit allerlei seltsamen mittelalterlichen Ausschmückungen. Auch Hölle und Himmel greifen wiederholt in die Handlung ein. Gleich zu Anfang des Stückes, während die Juden ihr Osterfest mit ausgelassener Lustigkeit feiern, tritt im Himmel der wohlbekannte Paradiesprozeß in ein neues Stadium: Justitia und Veritas setzen es durch, daß das große Strafgericht über die Juden verhängt wird. Dann sehen wir, wie Vespasianus, der Herzog von Spanien, durch das Schweißtuch der Veronika vom Aussatz geheilt wird und wie Kaiser Tiberius den Pilatus vor seinen Richterstuhl zieht und ihn verurteilt. Die Regierungen des Caligula und Claudius ziehen an uns vorüber, Nero wird Kaiser, er läßt seine Statue im Tempel von Jerusalem aufstellen und ruft dadurch einen Aufstand hervor. Alsdann läßt er von Seneca eine Kriegserklärung aufsetzen und um den Aufstand zu unterdrücken, fahren Vespasian und Titus übers Meer nach Jerusalem, die Matrosen singen dazu ein lustiges Lied. Vespasian belagert Jotopata. Während dessen begeht Nero in Rom die entsetzlichsten Greuel. Er will seiner Mutter den Leib aufschneiden lassen, um den Ort zu sehen, dem er entsprossen ist; als sein Lehrer Seneca ihn davon abbringen will, erinnert er sich der Prügel, die er als Knabe von ihm erdulden mußte und läßt ihn hinrichten. Die Operation an der Mutter vollzieht ein als Mediziner verkleideter Teufel, die mißvergnügten Römer beauftragen den Gelehrten Boccaccio (Bocace) ein Libell gegen Nero zu schreiben und was des wunderlichen Zeuges mehr ist. Dann kommen die Regierungen des Galba, Otho und Vitellius in gedehnter und langweiliger Darstellung. Indes wird Jotopata erobert, es folgt die Belagerung und Eroberung Jerusalems mit Vorführung all der Greuel, von denen Josephus berichtet: die Mutter, die in der Hungersnot ihr eigenes Kind verspeist,[1] die Römer, die den gefangenen Juden die Leiber aufschneiden, um nach Gold zu suchen.

Die Mysterien vom Antichrist und von den letzten Dingen scheinen in Frankreich nicht so beliebt gewesen zu sein wie in

1) Dazu die Spielanweisung: Nota que Marie embroche son enfant en une broche et fait du feu pour le rostir comme ung cochon.

Deutschland. Aus der Zeit vor 1550 ist keine Nachricht über die Aufführung eines solchen Mysteriums überliefert, doch existiert noch ein Textbruchstück aus dem 15. Jahrhundert, welches den dritten Tag eines Weltgerichtsspieles umfaßt.[1] Auch hat sich in Frankreich aus der Zeit des ausgehenden Mittelalters neben den großen Mysterien nur eine sehr geringe Anzahl von kürzeren Spielen aus dem Oster- und Weihnachtszyklus erhalten: eines von der Geburt Jesu, eines vom Weltleben Maria Magdalenas[2] und eines, welches auf Grundlage der Dichtung Grebans den Paradiesesprozeß und Mariä Verkündigung darstellt. Seit 1494 haben wir mehrere Zeugnisse, daß die Geschichte von Josephs Verkauf, seit 1505, daß die Geschichte von Abrahams Opfer als besonderes Mysterium aufgeführt wurde. Gewiß legte man bei diesen Aufführungen öfters die entsprechenden Stücke aus dem Mysterium vom Alten Testament zugrunde. Aus diesem Mysterium ist auch das Opfer Abrahams c. 1520, die Geschichte Josephs c. 1538 in besondern Ausgaben losgelöst worden, letztere mit Zusätzen, welche die Geschichte Josephs derjenigen Jesu möglichst ähnlich machen sollen, so gibt Judas dem Joseph einen Kuß, die Brüder schlagen ihn und speien ihm ins Gesicht.[3]

Auf dem provenzalischen Sprachgebiete gibt es aus dieser Epoche keinen einzigen Passionstext, wenn auch dort mehrere Aufführungen sicher bezeugt sind; die erste darunter fand 1425 in St. Flour statt und dauerte drei Tage, vom 10. bis 12. Juni.[4] Merkwürdig ist ein Text des ausgehenden fünfzehnten Jahrhunderts, der aus der Landschaft Rouergue stammt und in eine Reihe von ‚Estorias' zerfällt,[5] den Anfang macht die Erschaffung des ersten Menschenpaares, den Schluß bildet das jüngste Gericht, also im ganzen französischen Gebiet das einzige Beispiel eines Mysteriums, das vom Beginn bis zum Ende aller Dinge reicht. Leider sind mehrere Teile, darunter auch die Passion, verloren gegangen; unter den Personen, die hier auftreten sollten, wird eine als ‚Botadieu' bezeichnet, vermutlich der ewige Jude Butadeus, der sonst nir-

1) Vgl. Julleville II, 460.

2) Vgl. Julleville, Répertoire Nr. 43.

3) Viel Test. II, 373 ff.

4) Romania 21, 426. Bei dem Karfreitagsspiel in Bordeaux 1503 (vgl. Minier S. 12) handelt es sich wohl um eine Marienklage.

5) Herausg. u. d. T. ‚Mystères provençaux du quinzième siècle' v. Jeanroy u. Teulié, Toulouse 1893. Die Himmelfahrt und Ausgießung des hl. Geistes besonders herausg. in d. Revue de philologie française etc. 9 (1895) S. 81 ff.

gends in den geistlichen Spielen des Mittelalters erscheint. Der Stoff ist in diesem Kompilationswerk von den verschiedensten Seiten her zusammengetragen; sehr ausgiebig ist das Evangelium Nicodemi verwertet, und in den Auferstehungsszenen läßt sich noch deutlich erkennen, daß der Verfasser vieles aus dem alten gaskognischen Passionsmysterium (s. o. S. 153) wörtlich übernommen hat. Im übrigen ist die literarische Leistung in diesem Falle ganz besonders dürftig, und die Verse oft so liederlich gebaut, daß sie kaum von der Prosa zu unterscheiden sind. Erwähnenswert ist die eigentümliche Art, wie bei der Ausgießung des heiligen Geistes die Vertreter der verschiedenen Völkerschaften in ihren Sprachen reden, das angebliche Phrygisch ist ein verdorbenes Spanisch, der Araber sagt Alpha, bita, dama, omegua. Wie in andern Mysterien, so wird auch hier die spitzfindige Grübelei der mittelalterlichen Theologen und Juristen verwertet, wonach der Erlösungstod als das Ergebnis eines allegorischen Prozesses erscheint, nur daß dieser Prozeß hier eine völlig andere Form angenommen hat. Vor dem Gerichtshof des Naturgesetzes, dessen Vorsitzender Adam ist, macht die menschliche Natur ihr Recht geltend, durch den Opfertod Jesu erlöst zu werden. Als ihr Rechtsbeistand erscheint Caritas, während Jesus durch Innocentia vertreten ist. Da Maria im Namen ihres Sohnes appelliert, wiederholt sich der Prozeß noch zweimal, zuerst vor dem Tribunal des Gesetzes der Schrift, dann vor dem Tribunal des Gesetzes der Gnade, doch wird der erste Urteilsspruch bestätigt und Maria wird von ‚Bonne Patience' und Jesus getröstet. Es scheint, daß ein ähnlicher Prozeß schon vor der Niederschrift unseres Mysteriums als ein besonderes Stück zur Darstellung kam.[1] Übrigens zeigt sich die Neigung zum allegorischen Prozeß auch in der letzten und weitläufigsten ‚Estoria' vom jüngsten Gerichte. Der Tod selber (im Provenzalischen natürlich ein weibliches Wesen) wird vor den Thron des Richters geladen, weil er den Menschen nicht die von Gott bestimmte Lebenszeit von 120 Jahren gewährt

1) In Mantes 1406, vgl. Grave im Bulletin du comité des trav. hist. 1896, 312; in Rodez 1440, vgl. Julleville II, 15. Verwandt mit dieser Szene ist eine Szene, die im 16. Jahrh. in Aversa aufgeführt wurde; eine Inhaltsangabe bei d'Ancona I, 351 ff. Über eine ähnliche Szene im Mysterium von Revello s. u. Zur Entstehung und Verbreitung dieser allegorischen Prozeßszenen vgl. Roy III, 411 ff., ebenda S. 327 ff. über die vom Kompilator benutzte Version des Evangeliums Nicodemi; zu den Entlehnungen aus der gaskogner Passion vgl. Streblow S. 35 ff.

und sie oft dem Teufel zuliebe mitten aus einem sündigen Dasein weggeholt habe; nach einer Verhandlung, die reichlich mit Bibelstellen durchsetzt ist, wird er verurteilt, für ewig in der Hölle zu bleiben, wo ihn die Sünder anrufen werden, ohne daß er ihnen helfen kann. Außer dem erwähnten Texte ist bloß noch ein kurzes Fragment aus einer provenzalischen Passion erhalten, die vermutlich i. J. 1510 aufgeführt wurde.[1]

* * *

Ein charakteristisches Merkmal der dramatischen Literatur Frankreichs im Mittelalter ist die Bevorzugung der Heiligenlegende. Wenn wir von den Dramen absehen, welche die Apostelgeschichte in ihrer Gesamtheit oder die Himmelfahrt Mariä oder die Zerstörung Jerusalems behandeln, so haben sich aus der Zeit von 1400—1510 34 nordfranzösische[2] und 5 südfranzösische Dramatisierungen von Heiligenlegenden erhalten. Außerdem können wir aus den gelegentlich erwähnten Titeln schließen, daß noch 36 andere Heiligenlegenden dramatisch dargestellt wurden; wenn ein Titel mehrmals und in verschiedenen Städten erwähnt wird, dann muß man immer mit der Möglichkeit rechnen, daß es sich um mehrere verschiedene Dramen handelt. Dazu kommen noch Dramatisierungen eines St. Nikolausmirakels, eines St. Jakobsmirakels und eines Hostienmirakels.

Durch diese Legenden erhielt die französische Mysterienbühne eine ungemeine Fülle und Mannigfaltigkeit des Stoffes. Doch war bei der Wahl des Titelhelden nicht etwa das größere oder geringere dramatische Interesse seiner Lebensgeschichte maßgebend. Die Wahl hing vielmehr davon ab, wer gerade der Schutzpatron der betreffenden Stadt, Landschaft oder Zunft war. Diese Stücke erhalten einen eigentümlichen Reiz, wenn wir uns vergegenwärtigen, mit welch lebendiger persönlicher Anteilnahme die dichtgedrängten Zuschauer auf dem Marktplatze sich das Leben und die Taten ihres Schutzpatrons vorführen ließen, zu dessen Verherrlichung die Stadtväter das umfangreiche Machwerk bei irgend einem lite-

1) Abgedruckt Julleville II, 99. Ferner sei hier noch auf das Bruchstück einer ‚Moralité des trois Rois' aus dem Ende des 15. Jahrhunderts verwiesen, ein sehr weitschweifiges und langweiliges Machwerk, das in französischer Sprache, vermutlich von einem Provenzalen, verfaßt wurde, herausg. v. Isnard im Bulletin etc. 1896 S. 407 ff.

2) Außer den bei Julleville aufgezählten noch das Mystère des Trois Doms (1509), ed. Giraud u. Chevalier 1887.

rarisch angehauchten geistlichen Herrn bestellt und nach langem Hin- und Herdeliberieren zur Belohnung des Poeten und zur würdigen Inszenierung, nicht minder zur Anfeuchtung der Kehlen der darstellenden Künstler einen oft sehr tiefen Griff in den Stadtsäckel getan hatten.[1] Die Gebeine, die in der Kirche in einem gold- und edelsteingeschmückten Behälter schlummerten, schienen ein neues Leben zu gewinnen, wenn der Heilige leibhaftig auf der Bühne erschien und alle seine großen Taten und Wunder vor den Augen der Gemeinde verrichtete, wenn er den tyrannischen heidnischen Königen und den grotesken Teufelsgestalten mutig Trotz bot, bis dann endlich aus dem von Martern und Wunden zerfleischten Leibe die Seele von Engeln in das schön geschmückte Paradies zum Thronsitz des Herrn hinaufgetragen wurde. In mehreren dieser Stücke wird die lokalpatriotische Freude noch gesteigert durch einen Anhang, der vorführt, wie die Reliquien feierlich in die Stadt gebracht wurden und was für Wunder sich dabei ereigneten. Da erschien die Vaterstadt selber als Schauplatz der Handlung; die Namen von Straßen und Häusern und von alteingesessenen Familien wurden auf der Bühne laut.

Der Kunststil ist in diesen Stücken derselbe, wie in den biblischen Dramen; es herrscht im wesentlichen die nämliche sklavische Abhängigkeit von der Überlieferung. Gewöhnlich ist der Hergang der, daß irgend ein heidnischer Tyrann von den Teufeln angestachelt wird, alle erdenklichen Martern über die Christen zu verhängen[2] und daß der Heilige, von Engeln gestärkt und getröstet, den Märtyrertod über sich ergehen läßt. Die Folterqualen sind hier meist noch raffinierter und werden noch mehr in die Länge gezogen, als in den Passionsspielen. In dem fünftägigen Mysterium von der heiligen Barbara beginnen die Martern am dritten Tage, sie füllen dann den ganzen vierten Tag aus und erstrecken sich bis in den fünften hinein; die Märtyrerin wird auf spitze Kieselsteine gelegt und mit schweren Hämmern geschlagen, die Brüste werden ihr abgeschnitten, ihr Leib wird mit eisernen Kämmen zerfleischt, sie wird in einem Fasse herumgerollt, das innen mit spitzen Nägeln besetzt ist; sie übersteht

1) Besonders charakteristisch sind die Verhandlungen in Seurre 1496 (St. Martin) und in Romans 1509 (Trois Doms).

2) Einer dieser grotesken Tyrannen, Olybrius, der Verfolger der heil. Margareta, hat sich dem Gedächtnis der Zuschauer so sehr eingeprägt, daß sein Name sprichwörtlich wurde; vgl. z. B. Molières Étourdi III, 4.

aber das alles und noch mehr durch göttliche Hilfe, bis ihr endlich der eigene Vater das Haupt abschlägt. Auch in vielen andern Mysterien dieser Art wird das Martyrium so dargestellt, daß der Heilige durch göttliche Veranstaltung keinen Schmerz empfindet. Im Mysterium von St. Quintinus z. B. bittet Maria während einer Marterszene den Herrn, er möge den Heiligen unempfindlich machen; der Engel Raphael wird herniedergeschickt, um ihm übernatürliche Kraft einzuflößen. Es sind dies also Schaustellungen, bei denen das eigentliche Mitgefühl des Zuschauers wegfällt, während die Marterszenen der Passionsspiele bei all ihrer barbarischen Ausführlichkeit doch den Vorzug haben, den Zuschauer in eine heftige Erregung zu versetzen.

Somit zeigt sich in diesen Stücken trotz der Mannigfaltigkeit des Inhalts doch auch eine große Gleichförmigkeit im Gange der Handlung und in den Motiven. Wenn im Jahre 1521 in Romans ein Dichter sich das Manuskript des Mysteriums von den drei Doms borgte, um es bei Abfassung eines Mysteriums vom heiligen Ignatius zu benützen,[1] so war das gewiß kein vereinzelter Vorgang.

Auch die Schilderung der Charaktere ist sehr gleichförmig. Die Schwierigkeit, einen Heiligen mit lebensvoller Charakteristik vorzuführen, wurde ja von den Theoretikern des Dramas schon häufig betont. Lessing bemerkt zwar (Dramaturgie St. II), daß ein Genie doch vielleicht diese Schwierigkeit in der Praxis überwinden könne, aber nach allem, was wir von den Mysteriendichtern wissen, waren sie am wenigsten die Leute dazu. Am deutlichsten zeigt sich dies, wenn mehrere Heilige zugleich in einem Mysterium auftreten. So hat man schon bei dem Mysterium von Crispinus und Crispinianus mit Recht darauf hingewiesen, daß der Dichter es gar nicht verstanden habe, die Charaktere der beiden auseinander zu halten; in der Tat gleichen sie einander wie Rosenkranz und Güldenstern.

Eine chronologische Vorführung der französischen Heiligendramen des späteren Mittelalters ist unmöglich, in den meisten Fällen haben wir keine bestimmten Anhaltspunkte für die Datierung; doch können wir erkennen, daß auch auf diesem Gebiete das Streben nach längerer Ausdehnung und reicherer Inszenierung im Laufe der Zeit mehr und mehr zunahm. Bei einigen Dramen aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts zeigt sich noch

1) Mystère des Trois Doms. S. CXI.

der Zusammenhang mit den Traditionen des vorhergehenden Zeitraums. Schon im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert war ja die Neigung zum Legendendrama hervorgetreten. In der Sammlung der Marienmirakel aus dem vierzehnten Jahrhundert befinden sich Legendendramen, z. B. die von St. Pantaleon und St. Valentin, die schon viele charakteristische Züge des späteren Legendendramas aufweisen. Andrerseits sind mehrere von den älteren Heiligendramen des 15. Jahrhunderts mit den Marienmirakeln nahe verwandt. Das Drama von Crispinus und Crispinianus[1] hat noch im wesentlichen die Eigentümlichkeit bewahrt, daß die einzelnen Reden mit einer Zeile von vier Silben endigen, ebenso tritt Maria ganz wie in den Mirakeln als Vermittlerin zwischen den Menschen und ihrem Sohne auf und durchkreuzt die Pläne der Teufel, welche auch hier mit ihrem Ärger über die ‚rousse Marion' nicht zurückhalten. Das nämliche gilt von den Mysterien der Handschrift von Ste. Geneviève; die eigentümliche metrische Form findet sich hier im Mysterium von St. Fiacrius, die Intervention Marias ist sehr ausführlich dargestellt im fünften Genovefaspiel. Merkwürdig ist auch ein urkundliches Zeugnis für die Aufführung eines Spieles vom heiligen Machutius (Maclovius) in Bar-sur-Aube 1408. Es scheint, daß der Text teils in lateinischer Sprache, teils in der Volkssprache abgefaßt war,[2] wie das ja in Deutschland häufig vorkam, während in den erhaltenen französischen Texten das Lateinische fast gänzlich zurücktritt.

Nach der obigen allgemeinen Charakteristik wird sich eine Besprechung der einzelnen Spiele für unsere Zwecke kaum verlohnen. Doch sei auf einige Mysterien hingewiesen, in welchen der lokalpatriotische Zug besonders lebendig hervortritt.

Die alte Sammlung von Ste. Geneviève führt uns zwei Heilige vor, die mit der Geschichte der Stadt Paris eng verknüpft sind, St. Genovefa und St. Dionysius. Doch zeigt sich auch hier, daß in dieser Sammlung die Mysteriendichtung noch nicht ihre letzte, volle Entfaltung erreicht hat; beide Dramen setzen keinen so umfassenden Schauplatz und keine so gewaltige Personenzahl voraus. Namentlich in dem Mysterium von St. Genovefa ziehen die scharf abgegrenzten Szenen wie in einer Zauberlaterne an uns vorüber;

1) Neue Mitteilungen darüber in d. Diss. v. Ostrowski, Greifsw. 1909.

2) So müssen doch wohl die Worte in dem bischöflichen Dekret ‚lingua latina et materna' aufgefaßt werden. (Bibl. de l'école des chartes, Ser. I t. 3, 450.) Julleville II, 8 versteht die Stelle anders: l'évèque permettait l'usage du latin ou du français.

sie sind auch durch besondere Überschriften bezeichnet: Wie die Mutter der heiligen Genovefa blind ward, nachdem sie ihr Kind geschlagen hatte und wie Gott ihr das Augenlicht wiedergab, wie die heilige Genovefa die Dienerin der heiligen Celine heilte, wie auf ihre Bitten hin Gott die Stadt Paris beschützte, die die Hunnen zerstören wollten (die Hunnen selbst treten nicht auf; keine großen Kampfszenen wie in andern Mysterien). Die Heilige steht im Mittelpunkte, die meisten der übrigen Personen haben keinen festen Standort auf der Bühne; sie treten nur einmal auf und dann folgt die Anweisung, ‚hierauf kann er gehen, wohin er will.' Was die Gabe realistischer Schilderung betrifft, wird der Verfasser kaum von einem andern Mysteriendichter übertroffen, doch weiß er mit dieser Gabe Maß zu halten und verwendet sie nur, um die Lichtgestalt der Heiligen desto reiner und heller hervortreten zu lassen. So in einer Szene, in welcher Genovefa einen Diener gegen allzu harte Bestrafung durch seinen Herrn, einen Bürger von Orleans, in Schutz nimmt. Vortrefflich ist geschildert, wie der Philister die gottbegeisterte Jungfrau erst verwundert anhört, dann aber grob abweist. Erst als er hierauf von schwerer Krankheit befallen wird, erweicht sich sein Sinn, aber nun ermahnt die Heilige auch den Diener in schöner eindringlicher Rede, er solle in Zukunft seine Pflichten besser erfüllen. Einmal wird aber auch die Heilige zu flammenden Zornesworten hingerissen: als ihr eine heuchlerische Nonne entgegentritt, von der sie durch göttliche Eingebung weiß, daß sie das Keuschheitsgebot verletzt hat. Offenbar sollte uns das Stück ursprünglich bis zum seligen Ende der Heiligen führen; in der Handschrift bricht es plötzlich und unvermittelt ab. Die letzte Szene schildert, wie ein altes Weib die Schuhe Genovefas stiehlt und zur Strafe erblindet; die Heilige gibt ihr das Augenlicht wieder und schickt sie zur Beichte, wobei sich denn herausstellt, daß die Alte eine sehr stürmische Vergangenheit hinter sich hat. Der Dichter hat wohl mit der Pariser Universität in Verbindung gestanden; die Bitte Genovefas um Errettung der Stadt erscheint den Heiligen im Himmel besonders deshalb der Erfüllung würdig, weil Paris berufen sei, einst der Sitz der glaubensstarken Lehranstalt zu werden. In dem Mysterium vom heiligen Dionysius sind vor allem die Szenen bemerkenswert, in denen der Heilige den verwunderten und ungläubigen Parisern den neuen Glauben predigt. Namentlich die Dreieinigkeit will ihnen nicht einleuchten und Dionysius sagt selber: Cest article est perilleus A qui a le cuer orguelleus.

Seine Martern werden durch keine Dazwischenkunft der Engel gemildert, doch findet er die Kraft, sich auch mitten unter den Qualen mit einer ernsten und würdigen Anrede an die Zuschauer zu wenden.

Aus späterer Zeit stammen die Mysterien vom heiligen Clemens von Metz, vom heiligen Desiderius (Didier) von Langres[1] und vom heiligen Quintinus, dem Schutzpatrone der nach ihm benannten Stadt St. Quentin. Letzteres Mysterium, ein Werk des kunstreichen Rhétoriqueurs Molinet, ist auch merkwürdig wegen des häufigen Wechsels der Versformen, der manchmal zur Überkünstelung führt, manchmal aber auch mit Geschick der wechselnden Stimmung angepaßt ist.[2] So gleich zu Anfang, als Quintinus, der Sohn des römischen Senators Zeno, zur Welt kommt. Die frohe Mutter begrüßt ihn: O très doulce géniture Tu es mon cuer, ma plaisance Mon soulas et mon aisance En naissance, — Déificque pourtraicture. Fils, il faut que je te baise Que je t'embrace à mon aise, Et appaise. — De ma doulce mamilette Il fault que ton cry solaise Que je te baigne et solaise Et complaise; — Que je te porte et allette En ta bousche vermillette Qui me rit et si souriette Tant doulcette. Später wird der kleine Quintinus dem Lehrer Cato übergeben. Der aufgeweckte Junge setzt ihn durch verfängliche Fragen über die Natur der Götter in Verlegenheit, so daß Cato bald im Unterricht eine Pause eintreten läßt und den Schülern gestattet in der Stadt zu spazieren. Sie kommen an eine christliche Kirche, wo gerade der Papst predigt; die Weisheit, die sie hier hören, reizt ihre Neugier, es ist etwas ganz anderes als die Lehren Catos. Nach der Predigt nähern sie sich dem Papste, er weiß ihnen die letzten Zweifel zu nehmen, sie empfangen die Taufe und ohne Abschied von den Eltern zu nehmen zieht Quintinus sogleich mit elf Genossen nach Frankreich, um dort die neue Lehre zu verbreiten. Nun wechselt der Schauplatz der Handlung fortwährend und zeigt uns in den einzelnen französischen Städten die Wirksamkeit der Missionäre und die Greuel der Diokletianischen Christenverfolgung; von Zeit zu Zeit

1) Vgl. die geistvolle Inhaltsangabe bei Julleville I, 231 ff.

2) Herausg. v. Chatelain, St. Quentin 1906. Molinet hat eine Stelle aus diesem Mysterium in seinem ‚Art de rhétorique' (verf. 1465, vgl. Recueil S. 239) als Beispiel angeführt. Damit ist auch ein Terminus ad quem für die Abfassungszeit gegeben. Für das Kapitel des goldenen Vließes in Valenciennes 1473 verfaßte Molinet ‚une belle comedie, pour laquelle eult X escus'; vgl. Doutrepont, La littérature à la cour des ducs de Bourgogne (1909) S. 365.

werden wir auch nach Rom versetzt und sind dort Zeugen der Wut des Kaisers und der Verzweiflung der Eltern, die die Stütze ihrer alten Tage verloren haben.

Das anonyme Mysterium vom heiligen Martin von Tours ist wegen der komischen Zutaten bemerkenswert. Das herkömmliche Motiv der burlesken Vorführung körperlicher Gebrechen wird hier bei der feierlichen Bestattung des Heiligen in eigentümlicher Weise verwendet. Da die Leiche eine wunderbare Heilkraft besitzt, geraten zwei Bettler, die am Wege sitzen, ein Blinder und ein Lahmer, in die größte Angst, sie könnten beim Vorüberzuge des Kondukts wider ihren Willen genesen, dann wäre es aus mit der Bettelei und sie müßten wieder arbeiten. Sie wissen aber nicht, wie sie der Gefahr entfliehen sollen. Da kommt ihnen ein rettender Gedanke. Wie in der bekannten Fabel nimmt der Blinde den Lahmen auf seine Schultern und dieser gibt ihm an, welche Richtung er einzuschlagen habe. Aber trotzdem kommt die Leiche an ihnen vorüber, auf einmal kann der Blinde sehen und der Lahme laufen und die Dankbarkeit für das Wunder überwiegt schließlich den Ärger über die mißlungene Flucht.

Es hat sich aber doch gefügt, daß auch einige von den Legenden dramatisiert wurden, die sich durch ihren schönen und sinnvollen Inhalt von der großen Masse abheben, und etwas von dem Werte dieser Erzählungen hat sich auch den dramatischen Bearbeitungen trotz ihrem mechanischen Grundcharakter mitgeteilt. Dahin gehört die Legende von Barlaam und Josaphat, die der gute König René († 1480) durch einen seiner Beamten, Jean le Prieur, bearbeiten ließ.[1] Es ist dies einer der verschwindend seltenen Fälle, wo wir annehmen dürfen, daß die Dramatisierung nicht durch die Rücksicht auf den Kultus des Heiligen, sondern durch das Interesse an dem Erzählungsstoff der Legende veranlaßt wurde. Als eines der merkwürdigsten Stücke der mittelalterlichen Mysterienliteratur hat man mit Recht eine Szene hervorgehoben, wo der schlichte und einfache Stil der mittelalterlichen dramatischen Kunst ganz dazu angetan ist, den Tiefsinn der orientalischen Legende zu ergreifendem Ausdruck zu bringen.[2] König Advenir läßt seinen Sohn Josaphat in der Einsamkeit erziehen und alle Eindrücke des menschlichen Elends von ihm fern-

1) Vgl. die Stelle aus dem Prolog Parfait II, 212.

2) Mitgeteilt von Julleville I, 299 ff.; weitere Textproben bei Hippe, Diss. Greifswald 1906.

halten. Da begegnet ihm zufällig bei einem Spaziergang ein Aussätziger. Die Hofleute wollen ihn verjagen, doch Josaphat tritt an ihn heran und befragt ihn über seinen jammervollen Zustand. Dann kommt ein Bettler und ein gebrechlicher Greis und wir sehen vor uns, wie in dem Gemüte des jungen Fürstensohnes die neuen Eindrücke Wurzel fassen. Ebenso dürfen wir annehmen, daß Jean Oudin, Verfasser eines Mysteriums vom heiligen Genesius (Genis),[1] sich durch das stoffliche Interesse zu der merkwürdigen Legende hingezogen fühlte, die dann später auch durch Lope de Vega und Rotrou auf die Bühne gebracht wurde. Der Mime Genesius sollte in Gegenwart des Kaisers Diocletian bei einem Schauspiel mitwirken, in welchem der christliche Glaube verhöhnt wurde, aber in dem Augenblick, da er auf der Bühne zum Spott die Taufe empfangen sollte, kam eine plötzliche Erleuchtung über ihn; er bekannte sich laut und feierlich zum Christentum und erlitt den Märtyrertod. Die große ‚scène à faire' in dieser Begebenheit vermochte der Dichter nicht zu energischer Wirkung herauszuarbeiten, dagegen verweilt er allzu ausführlich bei den Disputationen des Genesius mit dem Kaiser, der ihn vergeblich vom christlichen Glauben abzubringen sucht. Der Neophyt zeigt sich hier sogleich in allen theologischen Spitzfindigkeiten seines neuen Glaubens sehr bewandert; als der Kaiser gegen die Lehre von der Dreieinigkeit das Argument vorbringt, daß ein Drittel eines Apfels doch nicht den ganzen Apfel enthalte, ist Genesius sogleich mit dem Gegenargument bei der Hand, daß nach einer Dreiteilung des Apfels die drei Eigenschaften: Farbe, Geruch und Geschmack in jedem Teil vollständig enthalten seien. Nach der Legende wurde Genesius im Augenblick der Taufe mit einer Vision begnadigt; er sah, wie die Blätter des Buches, in dem alle seine Sünden aufgezeichnet waren, so weiß wie Schnee wurden; im Mysterium gibt diese Begebenheit den Anlaß zur Einschiebung einer grotesken Teufelszene: der Höllengeist, der die Einzeichnungen in das Schuldbuch besorgt hat, weist gegenüber seinen Genossen triumphierend darauf hin, daß Genesius nicht gerettet werden könne, als er aber sieht, daß die Schrift ausgewischt ist, ergeht er sich in Schmähungen gegen ‚la fausse rousse mère de Jésu Christ', die er als Anstifterin seines Mißgeschicks betrachtet.

Das ältere Mysterium vom heiligen Ludwig ist bemerkenswert, weil hier die Vorführung großer vaterländischer Ereignisse

1) Herausg. v. Mostert u. Stengel in den Ausgaben u. Abhandlungen Nr. 93; s. o. S. 212.

an die Stelle der kleinen lokalpatriotischen Interessen tritt: zuerst die Hochzeit des Königs, die mit Bankett und Tanz auf der Bühne gefeiert wird, sodann der Kampf und Sieg des Königs gegen die Engländer, wobei die Engländer ein wunderliches Französisch radebrechen, ferner der Kreuzzug, bei welchem der lustige Hofkoch Triboulet Abwechselung in die großen Weltbegebenheiten bringt, endlich der Tod des Königs; er richtet noch schöne, herzliche Worte der Ermahnung an den Thronfolger; Gott im Himmel befiehlt den Engeln, auf die Erde herabzusteigen und die Seele in Empfang zu nehmen. In ähnlicher Weise war vermutlich in dem verloren gegangenen ‚mistere de Saint Charlemagne' das religiöse Element mit dem vaterländischen vereinigt.[1] Auch das Mysterium von St. Bernhard von Menthon,[2] dem Stifter des berühmten Klosters in den Alpen, interessiert durch seinen eigentümlichen Inhalt. Zu Anfang wird in einer Reihe von Szenen vorgeführt, wie Bernhards Vater, ein savoyardischer Edelmann, seine Verwandten zu sich beruft, um mit ihnen über die Vermählung des Sohnes zu beraten; die Verwandten begeben sich als Brautwerber mit Bernhard zu dem edeln Herrn von Miolan, der nach einer kurzen Besprechung mit Gemahlin und Tochter den Antrag freundlich annimmt, so daß die Abgesandten mit einem guten Bescheid zurückkehren können. Durch alle diese Szenen weht ein Geist behaglicher patriarchalischer Häuslichkeit; natürlich hat auch der Dichter dafür gesorgt, daß die Darsteller bei dem vielen Hin- und Herwandern zwischen den adeligen Stammsitzen jedesmal mit einem guten Trunke bewillkommt werden. Dem jungen Bernhard steht der Sinn freilich mehr nach dem geistlichen Leben; sehr hübsch ist dargestellt, wie dem Vater das beschauliche Wesen seines Sohnes und seine Neigung zu den Büchern nicht behagt, wie ihm vor der Brautwerbung anstatt des langen Gelehrtenhabits ein kurzes Gewand angelegt wird und er das Schreibzeug in seinem Gürtel mit einem Dolche vertauschen muß. Doch auch nach der Verlobung zieht es ihn zum geistlichen Berufe. Er entflieht in der Nacht vor der Hochzeit, der Hausmeister, der ihm ein Morgenständchen bringt, findet das Zimmer leer, große Verlegenheit des Vaters, hierauf große Empörung im Hause des Herrn von Miolan, der den Schimpf blutig

1) Aufgeführt in Tours 1451 vor König Karl VII.; vgl. Du Fresne de Beaucourt, Histoire de Charles VII, Bd. 6 (1891) S. 400.

2) Ed. Lecoy de la Marche, Paris 1889 (für die Société des anciens textes français).

rächen will, doch macht die Braut dem Streit ein Ende, indem sie in ein Nonnenkloster eintritt. Bernhard ist indes nach Aosta geflohen. Dort ist man sehr beunruhigt, weil auf dem Mont Joux der Götze Jupiter mit einer Schar von Teufeln sein Unwesen treibt; sie rauben jeden zehnten Wanderer, der vorüberzieht, um ihn dann zu braten und zu verspeisen. Im weitern wird nun geschildert, wie Bernhard in den geistlichen Stand aufgenommen wird, wie er dann den Spuk bannt und auf dem Berg ein Kloster errichtet; dann folgt noch sein erbauliches Ende und die wunderbaren Heilungen an seiner Bahre. Unter anderm erhält auch ein Blinder sein Augenlicht wieder; als nun sein Führer von ihm den rückständigen Lohn verlangt, erwidert er: ‚Was willst du denn; ich habe dich in meinem Leben nicht gesehen; ich weiß nicht, wer du bist' und nun muß der Führer sich erst in einer Prügelszene sein Recht erkämpfen. Der Verfasser ist offenbar ein Klostergeistlicher; er hebt in seinen Schlußworten die segensreiche Wirksamkeit des Hospizes hervor und fordert zu milden Beiträgen auf. Also wiederum ein Stück, das ganz auf eine lokale Wirkung berechnet ist; merkwürdig ist es indes, daß es französisch abgefaßt ist und nicht im Dialekt der Gegend, wo es entstand. Die Familienszenen sind das schönste darin, daneben sind viele Szenen in der gangbaren Manier aus der Legende mechanisch übertragen. Manchmal geht auch dem Dichter der dramatische Atem aus und er läßt einen Teil der Begebenheiten von dem Leiter des Spiels (meneur du jeu) in Ansprachen an das Publikum vortragen, die indes immer noch erträglicher sind, als die faden Späße in den Monologen des Narren.

Auch sonst wären noch einzelne hübsche und originelle Stellen aus dieser überreichen Literatur hervorzuheben. So die Szene, wo die heilige Barbara ihre heidnischen Lehrer durch kluge Fragen in Verwirrung bringt,[1] ferner eine Szene aus dem Spiel von St. Fiacrius, der ebenso wie Bernhard von Menthon zum ehelichen Leben gezwungen werden soll, nur daß hier die Braut mit naiver Begehrlichkeit den enthaltsamen Bräutigam anlocken will, der von einer allegorischen Gestalt, Force de courage, in seinem Widerstande unterstützt wird.[2]

* * *

1) Parfait II, 15.

2) Julleville II, 514.

Aus dem provenzalischen Sprachgebiet haben sich fünf dramatische Heiligenleben erhalten, die aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten und dem Anfange des 16. Jahrhunderts stammen: Peter und Paul, Antonius, Andreas, Pontius und Eustachius. Sie alle gehören in eine und dieselbe Landschaft, die Dauphiné, und sind erst in den letzten Jahren ans Licht gezogen worden.[1] In bezug auf dichterischen Wert erheben sie sich in keiner Weise über das Durchschnittsmaß, obgleich eine der dargestellten Begebenheiten, die Geschichte des heiligen Eustachius, wohl den schönsten und dankbarsten dramatischen Stoff enthält, den die gesamte Legendenliteratur darzubieten vermag. Die Schicksale des gottergebenen Helden, der durch ein widriges Geschick von der Gemahlin und den Kindern getrennt und dann nach schwerer Prüfungszeit durch eine wunderbare Fügung wieder mit ihnen vereinigt wird, ist den Deutschen durch Herders Darstellung bekannt. In das Mysterium ist von dem allen nur gerade so viel übergegangen, als sich bei der mechanischen Übertragung in die dramatische Kunstform von selbst ergab; nur an wenigen Stellen hebt sich der sprachliche Ausdruck, so wenn Eustachius, nachdem ihm die Kinder geraubt sind, den Himmel bittet, ihm Kraft zur Ertragung seines schweren Leides zu schenken, oder wenn er sich nach seiner Erhöhung von dem Hirten verabschiedet, der ihn in den Tagen des Unglücks aufgenommen hatte. Den Unglücksszenen geht hier, wie so oft, eine Beratung der Teufel voran, die sich gegen Eustachius verschwören, und als die Prüfungszeit vorüber ist, freut sich die Gemahlin des Eustachius in dem Gedanken, wie sich nun die Teufel ärgern würden. Der zweite Teil, der das Martyrium des Heiligen und seiner Familie darstellt, ist ganz nach der gewöhnlichen Schablone gearbeitet.

Auch der Verfasser des zweitägigen Mysteriums vom heiligen Pontius hält sich ziemlich genau an seine Vorlage. Er führt uns in die Zeiten des Kaisers Philippus Arabs, der nach der Legende von Pontius zum Christentum bekehrt worden sein soll. Das Stück zählt etwa 5500 Verse und umfaßt auch die Ereignisse vor

1) Istoria Petri et Pauli, mystère en langue provençale du 15me siècle, ed. Guillaume, Paris 1887; Mystère de St. Anthoni de Viennès, publié d'après une copie de 1504 par Guillaume, Paris 1884; St. Pontius in der Revue des langues romanes ser. 4 tom. 1 und 2, 1887 und 88 (auch besonders: Istorio de sanct Poncz ed. Guillaume, Paris 1888); die Moralitas Sancti Heustacij (aufgeführt 1504) ebenda Ser. 3 tom. 7 (1883) S. 104ff. (auch besonders: Mystère de St. Eustache, ed. Guillaume, Paris 1883). Über St. Andreas s. o. S. 273.

der Geburt des Helden: wie der Mutter im Tempel des Jupiter prophezeit wird, welche Gefahr den Göttern von dem Kinde drohe, das sie unter dem Herzen trage, wie sie darauf mit dem Gedanken umgeht, die Frucht ihres Leibes zu vernichten, aber doch auf Bitten ihres Gemahls der Natur ihren Lauf läßt. Die Geburt des Heiligen wird indes ‚der Kürze wegen' hinter die Szene verlegt. Von den übrigen Mysterien verdient noch das vom heiligen Antonius Erwähnung, der auf der Bühne von den sieben Todsünden besucht und von den Teufeln gemißhandelt wird; interessant ist es, daß man in der Szene von den Todsünden Beziehungen zu allegorischen Gemälden in verschiedenen Kirchen dieser Gegend hat finden wollen. Auch die Gestalt des spitzbübischen Maklers, durch dessen Vermittelung Antonius seine Güter verkauft, ehe er aus dem Weltleben scheidet, ist, wie es scheint, mit Rücksicht auf lokale Verhältnisse erfunden;[1] der Makler tritt nacheinander mit mehreren Käufern in Verbindung und läßt sich von ihnen Trinkgelder geben, um den Preis der Güter herabzudrücken.

Die Mirakel, die wir in der dramatischen Literatur der vorhergehenden Epoche einen so breiten Raum einnehmen sahen, treten gegen Ende des Mittelalters in den Hintergrund, es sei denn, daß man die Wunder hierher rechnen wollte, die sich in den Mysterien nach dem Tode der Heiligen ereignen. Französische Mirakelspiele im eigentlichen Sinne sind nur noch zwei zu erwähnen. Das eine gehört in die Gattung der Nikolausmirakel[2] und stellt dar, wie ein Jude einem Christen Geld borgt und der Christ die Verpflichtung ableugnet. Vermöge des wunderbaren Eingreifens des Heiligen kommt jedoch das gute Recht des Juden an den Tag und dieser nimmt dann auch den christlichen Glauben an.[3] Durch eine Anspielung auf den Advokaten Pathelin, der in einer berühmten Farce sich durch spitzbübische Künste einer Geldverpflichtung zu entziehen sucht, wird als Entstehungszeit unseres Stückes die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts festgestellt. Das andere Stück behandelt ein Hostienwunder.[4] Eine Frau hat,

1) Vgl. Guillaumes Ausg. S. LXIV ff., 180 ff.

2) Julleville II, 541. Eine ‚Moralité' von St. Nikolaus, erhalten in einer Handschrift des 15. Jahrhunderts (vgl. Codici Ashburnhamiani I, Roma 1887, S. 63) scheint, nach dem Personenverzeichnis zu urteilen, die Geschichte von dem geraubten Kinde zu enthalten (s. o. S. 98 f.; die Vermutung wird jetzt bestätigt durch die Inhaltsangabe bei Weydig S. 97 ff.).

3) Vgl. noch Julleville I, 253.

4) Julleville II, 574.

von Not bedrängt, ihr Kleid einem Juden verpfändet und möchte es gerne für das Osterfest wieder haben. Der Jude willigt nur unter der Bedingung ein, daß sie ihm eine Hostie stiehlt. Der weitere Verlauf: Durchstechung der Hostie, Herabfließen des Blutes, Entdeckung und Bestrafung der Schuldigen kehrt in ähnlicher Weise in allen diesen Geschichten wieder; die unsrige soll sich in Paris im dreizehnten Jahrhundert zugetragen haben. In provenzalischer Sprache gibt es noch ein Fragment eines Jakobsmirakels,[1] von dem sich eine vollständige Dramatisierung in italienischer Sprache erhalten hat (Sacr. Rappr. 3, 465). Ein Pilger, der zum Grabe des Heiligen wallfahrtet, widersteht im Wirtshaus den Liebesanträgen einer Dienstmagd. Diese, um sich zu rächen, weiß ihn in den Verdacht eines Diebstahls zu bringen, doch nimmt alles noch durch das wunderbare Eingreifen des Heiligen eine glückliche Wendung.

* * *

Auch den Engländern[2] war die Form der dramatischen Darstellung nicht fremd, die sich auf dem Festland als die allgemein übliche eingebürgert hatte. Diese Form lag ohne Zweifel den Aufführungen auf dem Platze Skinners' Well in London zugrunde.[3] In Bassingburne bei Cambridge wurde 1511 am Margaretentag (20. Juli) ein Spiel vom heiligen Georg dargestellt und zwar gleichfalls auf einem festen Schauplatz, was sich daraus ergibt, daß die Veranstalter ein umzäuntes Grundstück für die Aufführung mieteten. Auch unter den erhaltenen Dramen befinden sich zwei — das Spiel von der heiligen Magdalena und das vom Hostienwunder —, welche ohne Zweifel für die kontinentale Inszenierung eingerichtet waren. In der großen Mehrzahl der erhaltenen Texte und Aufführungsberichte tritt uns jedoch das Prozessionsdrama als die eigentliche nationale Form entgegen.

Der Unterschied in der Form bedingt natürlich auch tief-

1) Julleville II, 564; über ein im 15. Jahrhundert erwähntes, jetzt verlorenes Drama ‚le Pélerin saint Jaques', das vermutlich denselben Stoff enthielt, vgl. Weydig S. 36.

2) Die beste und vollständigste Bibliographie ist in dem Werk von Chambers Bd. II enthalten; Appendix W.: Representations of mediaeval plays, Appendix X.: Texts of mediaeval plays.

3) S. oben S. 163.

greifende Unterschiede im Inhalt. Die Textdichter mußten auf manche von den großen Wirkungen verzichten, die man leicht erreichen konnte, wenn eine Bühne aufgerichtet war, die die ganze Welt mit Himmel und Hölle umfaßte. Das fortwährende Übergreifen der Geisterwelt auf den irdischen Schauplatz war hier ausgeschlossen, vor allem fehlte der teuflische Chor, der jeden Augenblick bereit war, zu einem komischen Intermezzo zu erscheinen. Auch mußten die Dichter jedesmal den Gang der Handlung unterbrechen, wenn ein bewegliches Gerüst wegfuhr und dafür ein anderes herannahte. Jedesmal mußte alsdann die Ruhe wieder hergestellt und von neuem die Aufmerksamkeit der Menge erweckt werden, die sich in den Straßen drängte. Das Amt des Ruhestifters wurde, wenn es irgend ging, einem Tyrannen übertragen, etwa dem Kindermörder Herodes oder dem Pilatus, die in groteskem Aufputz und säbelklirrend mit Droh- und Schelt-worten den Ruhestörern Stillschweigen auferlegten. Auch waren oft Wiederholungen nötig, um den Faden der Handlung von neuem aufzunehmen. Andrerseits durften die Dichter nicht mit allzu bequemer Geschwätzigkeit sich gehen lassen und mußten bedenken, daß schon die Insassen eines anderen Wagens darauf warteten, wann sie mit ihrem Spiel beginnen könnten. Abgesehen von dem allen ist jedoch das wichtigste gemeinsame Merkmal der englischen Spiele, daß wir hier weit mehr Ansätze zu einer lebendigen und eindringenden Charakteristik finden als anderwärts, vor allem bei den Tyrannen und den Hohenpriestern, sodann bei Kain und in höchst eigentümlicher Weise bei dem gutmütigen alten Joseph; außerdem finden wir aber noch in dem einen Spiele diesen, in dem andern jenen Charakter mit selbständigen neuen Zügen ausgestattet. Man könnte versucht sein, dies damit in Zusammenhang zu bringen, daß hier die einzelnen Figuren nicht als Staffage auf einem ungeheuren Schauplatze sich umherbewegten, daß die Aufmerksamkeit sich ganz anders auf sie konzentrieren mußte, wenn sie, von der mühsam zurückgedrängten Menge umwogt, auf der Plattform des Wagens nebeneinander standen.

Von solchen englischen Prozessionsdramen sind uns drei vollständige oder beinahe vollständige Zyklen erhalten, die von York, Wakefield und Chester; aus drei anderen Zyklen (Coventry, Norwich und Newcastle) besitzen wir noch die Spiele einzelner Zünfte; zwei Spiele von Abraham und Isaak aus dem 15. Jahrhundert sind vielleicht auch als Bestandteile von solchen Zyklen

zu betrachten.[1] Übrigens trägt keines der vorhandenen Kollektivmysterien in der vorliegenden Gestalt einen einheitlichen Charakter. Wir können bei ihnen allen neben den älteren Bestandteilen spätere Zusätze, Auslassungen und Umstellungen konstatieren, auch zeigt sich in manchen Fällen, daß ein Zunftspiel in zwei Teile getrennt oder zwei Spiele in eins zusammengezogen wurden.[2] Wenn man die Mysterien untereinander vergleicht, so ergeben sich Übereinstimmungen in bezug auf ganze Spiele und auf einzelne Strophen; schon in den ältesten Osterspiel-Bruchstücken (s. o. S. 158) findet sich eine Strophe, die im Yorker Zyklus wiederkehrt. Nichtsdestoweniger hat jeder Zyklus seine besonderen Eigentümlichkeiten und seinen ausgeprägten Charakter.

Der Zyklus von York[3] ist besonders reich an Zügen, welche beweisen, daß der Dichter den Stoff nicht bloß durch die Brille der Tradition ansah, sondern daß er daneben auch bestrebt war, ihn selbständig zu durchdringen. Dies zeigt sich namentlich in den Szenen von der Geburt und Kindheit Jesu, wo uns vorgeführt wird, wie der alte Joseph in der überfüllten Stadt Bethlehem den halbverfallenen Stall ausfindig macht und dann weggeht, um Feuer und Licht zu besorgen, wie Maria das Kind bettet und einhüllt so gut sie kann, wie in ihrer Fürsorge die Mutterliebe und die Ehrfurcht vor dem göttlichen Wesen vereint sind. Joseph sieht bei seiner Rückkehr einen Lichtschimmer durch den Stall verbreitet, er bemerkt, wie die Tiere sich an das Kind herandrängen, um es mit ihrem warmen Atem vor dem Froste zu schützen. Doch auch hier lassen einige gelehrte und spitzfindige Wendungen eine völlig reine Freude nicht aufkommen, so wenn Maria das Kind mit der stereotypen Wendung ‚mein Vater und mein Sohn' begrüßt, oder wenn sie auseinandersetzt, daß die Prophezeiung Bileams sich auf ihren Sohn beziehen müsse. Origineller noch ist die Szene, wie Joseph und Maria ihren Sohn suchen. Erst beruhigt Joseph die ängstliche Mutter; dann aber als sie den Sohn im Tempel unter den Schriftgelehrten finden, wagt er sich nicht heran und ermuntert Maria, gegenüber den vornehmen Herren in den schönen Pelzröcken das Wort zu ergreifen.

1) Die zwei Spiele von Coventry ed. Craig (Early Engl. Text Soc. Extr. Ser. LXXXVII), die Spiele von Abrahams Opfer und von Norwich bei Waterhouse, das Spiel von Newcastle ed. Brotanek i. d. Anglia 21, 165 ff.

2) Vgl. Hohlfeld, D. altengl. Kollektiv-Mysterien usw. Anglia 11, 219 ff.

3) York Plays. ed. L. Toulmin Smith, Oxford 1885.

Vor allen Dingen ist aber das Mysterium von York bemerkenswert durch die vielen selbständigen Züge in der Darstellung der Passion. Judas macht sein verräterisches Anerbieten, als gerade Annas und Kaiphas sich bei Pilatus befinden, um über Jesus Beschwerde zu führen. Der Pförtner will den Kerl mit dem unheimlichen Gesicht anfangs nicht hereinlassen; als er dann sein Anliegen vorbringt, ist das zwar den hohen Herren sehr willkommen, sie können aber doch ihren Abscheu vor dem Verräter nicht verhehlen. Er bekommt sein Geld und wird mit den Soldaten fortgeschickt. Dann folgt das Abendmahl und die Gefangennahme und darauf wird im neunundzwanzigsten, dreißigsten und einunddreißigsten Spiel dargestellt, wie Jesus in der Nacht und am frühen Morgen von Kaiphas, Pilatus und Herodes verhört wird. Natürlich beginnt jedes dieser Spiele mit einem Monolog, in welchem der große Herr seinen Glanz und seine Macht rühmt und das Publikum zur Ruhe verweist. Nach einiger Zeit jedoch erklärt jedesmal der betreffende Tyrann, er wolle sich zur Ruhe begeben, und der Dichter ist dann jedesmal so gefällig, dem darstellenden Künstler — ohne Zweifel auf Kosten der Zunft — einen Schlaftrunk zu bewilligen. Dem Kaiphas leistet beim Trunk sein Amtsgenosse Annas Gesellschaft, dem Pilatus seine Gemahlin und deren Dienerin. Die Gemahlin stellt sich dem Publikum vor und läßt ihre Schönheit und reiche Kleidung bewundern, da erscheint zu ihrem großen Leidwesen der Gerichtsdiener mit der Aufforderung, nach Hause zurückzukehren, da Pilatus noch in der Nacht zu Gericht sitzen müsse. Der weitere Verlauf ist wieder in allen drei Szenen der gleiche: die Herren lassen sich zu Bette bringen[1] und ordentlich zudecken, aber ihr Schlaf wird bald durch die Soldaten gestört, die Jesum herbeiführen. In den Verhör- und Beratungsszenen begegnen uns manche ermüdende Wiederholungen, aber auch manche glückliche Einfälle. Zu dem ersten Verhör wird auch Annas herbeigerufen; er zeigt zuerst eine grimmige Freude, das wehrlose Opfer in seiner Gewalt zu haben, dann aber gerät er immer mehr in Wut über dessen vermeintliche Verstocktheit, er sagt: ‚man könnte ebensogut in ein leeres Faß reden', ja er will sich sogar an Jesu vergreifen, doch Kaiphas hält ihn noch zurück. Nach dem zweiten Verhör bei Pilatus folgt das dritte bei Herodes, wobei auch dessen drei Söhne anwesend sind. Sie wollen mit

1) Auch in Beverley gab es ein Pageant ‚Sleeping Pylate', wie sich aus der dortigen ‚Gubernacio Ludi Corporis Christi' (bei Chambers 2, 340 f.) ergibt.

Jesu ihren Spaß haben. Herodes redet ihn französisch an; als Jesus nichts antwortet, meinen die Umstehenden, er hätte Angst vor der Herrlichkeit des polternden Tyrannen. Schließlich wissen sie nicht, was sie mit ihm anfangen sollen, sie ziehen ihm das Narrenkleid an und schicken ihn zu Pilatus zurück; Herodes legt sich wieder schlafen.

Indes wartet Pilatus mit den Hohenpriestern auf die Entscheidung des Königs (32. Spiel), natürlich verkürzen sie sich die Wartezeit durch einen guten Trunk. Doch gebietet Pilatus zunächst Ruhe und hebt diesmal in seinem Selbstlobe auch seine Schönheit hervor: die breite Stirn, die roten Backen, die goldenen Haare und die glitzernden Augen. Da erscheint Judas, von Gewissensqualen gepeinigt und fleht die Herren an, sie möchten das Geld wieder nehmen und Jesum verschonen. Aber sie weisen den Verräter kalt zurück, auch als Judas sie immer inständiger anfleht, lassen sie sich nicht aus der Fassung bringen, sie hätten Jesum nun einmal gekauft und damit sei die Sache abgemacht. Da gerät Judas in Verzweiflung, er ruft Rache über sie, der Teufel möge sie zugrunde richten, bis ihm endlich Kaiphas sagt, er solle sich packen, sonst werde er ihn lehren, wie man mit vornehmen Herren reden müsse. Judas wirft nun das Sündengeld hin und eilt hinweg, entschlossen durch Selbstmord sein Leben zu enden. Wenn man bedenkt, wie dürftig und unbeholfen diese Szenen von den meisten anderen Mysteriendichtern in sklavischem Anschluß an den Bericht des Evangeliums in Reime gebracht sind, so muß man um so mehr über den Unbekannten staunen, der bei aller Geschmacklosigkeit und Wunderlichkeit die unendlich oft behandelten Begebenheiten mit einer solchen dramatischen Anschauungskraft dargestellt hat. Auch die Beratung über den Ankauf des Blutackers (s. o. S. 184) ist hier in eigentümlicher Weise gestaltet. Nachdem sich Pilatus mit den Priestern über die Bestimmung des Geldes geeinigt hat, kommt ein Mann herein, der dreißig Pence auf einen Acker geliehen haben möchte. Die Herren verlangen seine Besitzurkunde zur Einsicht; nachdem sie sie in Händen haben, verweigern sie die Herausgabe, worauf der Betrogene scheltend und fluchend abzieht.

Das darauf folgende Spiel der Ziegelbrenner (33) enthält die endgültige Verurteilung. Der Pilatus der Ziegelbrennerzunft muß sich natürlich von neuem in einer bramarbasierenden Ansprache Gehör verschaffen. Beim Eintritt Jesu wird auch die Verneigung

der Fahnen aus dem Evangelium Nicodemi vorgeführt, ja Pilatus selbst wird durch eine unwiderstehliche Gewalt gezwungen, sich von seinem Sitze zu erheben, zur größten Entrüstung der Hohenpriester. Doch spricht er endlich das Todesurteil aus.

Dem Spiel von York nahe verwandt ist das von Wakefield (Towneley Mysteries), das gleichfalls in den Norden Englands gehört.[1] Fünf Einzelspiele stimmen mit York im wesentlichen überein; die Abweichungen, soweit sich solche vorfinden, lassen die Fassung von York als die ursprünglichere erscheinen.[2] Auch zeigt sich im Gesamtcharakter insofern Übereinstimmung, als in beiden Mysterien durch selbständige und naturwüchsige Auffassung der Vorgänge eine kräftige populäre Wirkung erzielt wird. In den Towneley Mysteries spielt jedoch der derbe Humor eine weit größere Rolle. So ist in das jüngste Gericht, das sonst mit dem entsprechenden Yorker Spiel übereinstimmt, der lustige Teufel Tutivillus eingedrungen, der häusliche Zwist in der Familie Noahs ist nirgends so eingehend und so drastisch geschildert wie hier, in den Hirtenszenen der heiligen Nacht übertrifft das Spiel von Wakefield mit seinem komischen Intermezzo alle übrigen Mysterien. Am eigentümlichsten ist jedoch das zweite Spiel von Kain und Abel. Kain erscheint hier als ein hartherziger grober Bauer; sein Knecht, der gleich zu Anfang den Zuhörern in des Teufels Namen Ruhe gebietet, steht ihm würdig zur Seite. Der Gesprächston ist von der unflätigsten Derbheit, fortwährend wiederholt sich die bekannte Aufforderung des Götz von Berlichingen. Daneben findet sich ein großer Reichtum von urwüchsigen volkstümlichen Wendungen, der Kopf heißt ‚die Kugel unter dem Hut', wenn Kain seinem Knecht eine Ohrfeige gibt,

1) Zuletzt herausg. v. England u. Pollard, Early English Text Soc. Extra Ser. 71. Die Handschrift befand sich früher eine Zeitlang im Besitz der Familie Towneley, über den Wakefielder Ursprung vgl. Peacock (Anglia 24, 509 ff.). Wenn am Schluß des zweiten Spiels der Knecht Kains zu den Zuhörern sagt: Alte und Junge, ehe ihr geht, sollt ihr alle denselben Segen haben usw., so wollte Ebert (Jahrbuch f. roman. u. engl. Lit. 1, 66) daraus folgern, daß dieses Spiel nicht auf beweglichen, sondern auf feststehenden Gerüsten dargestellt wurde, die sich längs des Prozessionsweges befanden, so daß also die Darsteller stehen blieben und die Zuschauer sich von einem Gerüst zum andern begaben. Es wäre das also ein ähnliches Verfahren, wie in Chaumont und Künzelsau (s. o. S. 172, 233). Dagegen spricht jedoch, daß bei einzelnen Spielen von späterer Hand beigefügt ist, welche Zunft das betreffende ‚pageant' (s. o. S. 170) darzustellen hatte: bei Nr. 27 ‚Fysher pagent', 8 ‚Litsters Pagonn', 2 ‚Glover Pag'.

2) Vgl. ten Brink, Gesch. d. engl. Lit. 2, 280, Hohlfeld a. a. O.

sagt er: ‚da hast du einen Pudding in deinen Topf', wenn Abel ihm Ermahnungen erteilt, ruft er: ‚laßt die Gänse heraus, der Fuchs will predigen.' Ein großer Nachdruck wird darauf gelegt, daß Kain sein Opfer widerwillig darbringt. Abel betrachtet die Opferung des Zehnten als eine fromme Pflicht, die ihm von den Eltern ans Herz gelegt wurde; Kain aber meint: ‚Ich brauche Gott nicht zu opfern, er hat mir noch keinen Heller geborgt.' Man hat geglaubt, daß die Derbheit in diesem Zyklus durch die Rücksicht auf eine größtenteils ländliche Zuhörerschaft zu erklären sei. Wenn man die Derbheiten berücksichtigt, die auch sonst in den Mysterien vorkommen, so wird man diese Schlußfolgerung kaum für berechtigt halten. Aber jedenfalls wird im Spiel von Kain die erhabene sittliche Pflicht der Zahlung des Zehnten[1] mit einer Deutlichkeit gepredigt, die auch dem gröbsten Bauernverstand einleuchten muß. Kain erscheint als das abschreckende Beispiel eines geizigen Bauersmannes, der sich dieser Pflicht entziehen will. Trefflich ist geschildert, wie er aus der Ernte sechzehn Garben zum Opfer auswählt und wie ihm bei dieser Arbeit immer schwerer ums Herz wird; endlich gibt er statt sechzehn bloß zwei. Und als er nach der schlechten Aufnahme seines Opfers flucht und schimpft, tritt Gott selber herzu und sagt, er werde das Opfer genau dementsprechend belohnen, ob Kain den Zehnten richtig oder falsch abliefere. Nach dieser lang ausgesponnenen Scene wird der Brudermord ganz kurz, fast wie etwas Nebensächliches behandelt. Die Gestalt des alten Joseph ist auch hier mit ausgesprochener Vorliebe geschildert. Neu ist ein Zug in dem Spiele von der Flucht nach Ägypten; nachdem Joseph vom Engel den Befehl zur Flucht erhalten hat, beschwert er sich, was für Scherereien ihm die Ehe bereite und warnt die jungen Leute im Publikum vor dem Heiraten. Der bramarbasierende Ton der Tyrannen ist hier vielleicht noch stärker aufgetragen, als anderwärts; auch Kaiser Augustus, der in einem Spiel auftritt und die Schätzung anordnet, erscheint ganz wie ein zweiter Herodes. Der Hohepriester Kaiphas wütet noch toller als Annas im Mysterium von York. Pilatus wird gar zu sehr zu einem ordinären Schuft herabgedrückt; in einem besonderen Spiel, dem Processus talentorum, kommen die Henkersknechte zu ihm und bitten ihn, zu entscheiden, wer den Rock des Gekreuzigten bekommen solle. Pilatus wird aus dem Bette geholt. Er will

1) S. o. S. 131, 234.

den Rock für sich selbst behalten. Nun entschließt er sich, mit den Henkersknechten darum zu würfeln, aber trotzdem, daß er nicht den höchsten Wurf hat, bestimmt er doch den Gewinner, ihm das Kleid abzutreten. Der Dichter dachte hier jedenfalls an die Version der Legende von Pilatus, in welcher sich dieser im Besitz des heiligen Rockes befindet. Daneben hat der Dichter seine Beobachtungsgabe doch auch für die Darstellung reinerer und schönerer Empfindungen verwertet, so in dem behaglichen Geplauder zwischen Maria und Elisabeth, da sie sich nach langer Zeit wiedersehen und auch in den Szenen, wo die Erhebung zu einem edleren Gefühlsausdrucke durch die Tradition bedingt war: die Mutter Gottes am Kreuzesstamm und die Opferung Isaaks.[1]

Gegenüber den Spielen von York und Wakefield nehmen die von Chester eine gesonderte Stellung ein. Sie sind in fünf Handschriften überliefert, die aus der Zeit von 1592 bis 1607 stammen.[2] Der älteste urkundliche Beleg dafür, daß Aufführungen in Chester stattfanden, stammt aus dem Jahre 1462. Der Prolog, der das Spiel in seiner gegenwärtigen Gestalt eröffnet, rückt die Entstehung in die Zeit des John Arnway hinauf, der von 1268 bis 1276 Mayor von Chester war. Dies klingt in hohem Grade unwahrscheinlich. Als Aufführungszeit wird dort nicht das Fronleichnamsfest, sondern das Pfingstfest bezeichnet, doch wird ausdrücklich bemerkt, daß jedes Einzelspiel auf einem besonderen fahrbaren Gerüste zur Darstellung kam. Aber es findet sich auch eine Angabe, nach welcher sich die Inszenierung in einem wesentlichen Punkte von derjenigen der früher erwähnten Spiele unterschied. Die Spiele von York wurden sämtlich an einem Tage hintereinander aufgeführt, ein gleiches dürfen wir auch für die Spiele von Wakefield voraussetzen. Die Spiele von Chester hingegen dauerten nach Angabe des Prologs drei Tage; dem entspricht es auch, daß am Ende der Spiele, die das alte Testament behandeln, die Zuschauer aufgefordert werden, am folgenden Tag wiederzukommen. Jedenfalls liegt dies nicht im ursprünglichen Charakter der Prozessionsspiele. In anderer Hinsicht finden wir diesen Charakter in den Spielen von Chester treuer bewahrt als in den vorerwähnten; sie nähern sich mehr den deutschen Fron-

1) Eine Übersetzung der letzteren Szene bei ten Brink 2, 268 ff.

2) Zitiert nach der Ausg. v. 1853 (Supplement to Dodsley's Old plays, vol. I). Vgl. Deimling, Textgestalt und Textkritik d. Chester Plays. Berl. Diss. 1890, sowie dessen Ausg. der ersten 13 Spiele in der Early Engl. Text Soc. Extra Ser. LXII.

leichnamsaufführungen. Der Expositor oder, wie er auch genannt wird, Doktor hat die Rolle eines Vermittlers zwischen Darstellern und Zuhörern, wie ein solcher ja auch bei der Fronleichnamsprozession in Zerbst und in dem Künzelsauer Spiel auftrat. Diese Vermittlerrolle war schon dadurch äußerlich angedeutet, daß der Expositor sich nicht mit den übrigen Darstellern auf dem Wagen befand, sondern ihn zu Pferde begleitete.[1] Er knüpft allgemeine Betrachtungen an die dargestellten Szenen; manchmal ergänzt er durch seine Erzählung Begebenheiten, die in den Stücken übergangen wurden, so berichtet er im sechsten Spiele von den Wundern, die sich zur Zeit von Christi Geburt in Rom ereigneten. Auch bemerkt er ausdrücklich, ebenso wie der Rektor im Künzelsauer Spiel, daß er den Zusammenhang und den tieferen Sinn der Aufführung für die Ungebildeten unter den Zuhörern erläutern wolle.[2] Auch ist die Zahl der Einzelspiele mit lehrhaftem Charakter auffallend groß; wir finden hier nicht nur den Aufzug der Propheten,[3] sondern auch die Verkündigung der Artikel des Glaubensbekenntnisses durch die zwölf Apostel, die uns schon aus einem deutschen Fronleichnamsspiel bekannt ist, ferner in einem besondern Spiel die Weissagungen des Ezechiel, Zacharias, Daniel und Johannes vom Weltende, gleichfalls mit Zwischenreden des Expositors; letzteres Spiel bildet neben dem vom Antichrist den Übergang von der Ausgießung des heiligen Geistes zum jüngsten Gericht. Überhaupt treten die großen Umrisse der mittelalterlichen Geschichtsauffassung in dieser mehr lehrhaften und farblosen Darstellung deutlicher hervor als in den Spielen von York und Wakefield, die über der Hervorhebung des dramatisch wirksamen das ursprüngliche lehrhafte Element des Prozessionsspiels fast gänzlich außer acht lassen. Auch Szenen wie die Vision Adams von den zukünftigen Schicksalen des Menschengeschlechts oder die Darbietung von Brot und Wein durch Melchisedek oder die Unterredung über Christus zwischen Kaiser Octavian und der Sibylle sind für die Tendenz der Spiele von Chester charakteristisch. Den Mittelpunkt der Antichristszene bildet ein langes Streitgespräch zwischen Antichrist und Elias. Schließlich beweist

1) Vgl. die Spielanweisung ‚expositor equitando' S. 61.

2) S. 61.
Lordinges what maye this signifie
I will expounde appeartlye,
That the unlearned standing here by
Maye knowe what this maye be.

3) Allerdings nur noch in einer Handschrift, vgl. Deimling S. 21.

Elias die Nichtigkeit der Wunder des Antichrist, indem er ein Brot im Namen der Dreieinigkeit segnet und es dann den zwei Männern darreicht, die der Antichrist von den Toten auferweckt hat; entsetzt weisen sie diese Speise zurück. Das politische Element fehlt hier gänzlich, die vier Könige, die sich vom Antichrist bekehren lassen, sind nicht näher charakterisiert. Übrigens mangelt es nicht an der traditionellen Komik, wir sahen ja schon, daß in den Spielen von Chester Frau Noah und die Hirten in der Weihnachtsnacht ganz in der herkömmlichen Weise ihr lustiges Treiben entfalten.

Eine abgesonderte Stellung nimmt die Sammlung ein, deren Entstehung durch eine nicht hinlänglich beglaubigte Tradition nach Coventry verlegt wird. Die Fronleichnamsspiele der Zünfte in dieser Stadt waren im 15. Jahrhundert sehr berühmt und wurden mehrmals von englischen Königen mit ihrer Gegenwart beehrt. Auch hat sich gerade aus Coventry eine große Anzahl von wertvollen urkundlichen Nachrichten über die Aufführungen erhalten, die unsere Hauptquelle für die Bühnenzustände Englands im Mittelalter sind. Doch besitzen wir nur von zwei Zunftspielen die Texte und zwar in einer späteren Redaktion aus dem Jahre 1534.[1] Die Sammlung, die man gewöhnlich als Coventry-Spiele bezeichnet, ist jedenfalls mit den Fronleichnamsspielen der Zünfte dieser Stadt nicht identisch. Sie ist erhalten in einer Handschrift in Quart, die zum größten Teil aus dem Jahr 1468 stammt. Eine Notiz, die etwa im Jahr 1630 der Handschrift beigefügt wurde, besagt, diese Stücke seien früher von Franziskanern aufgeführt worden und man bezeichne sie gewöhnlich als Ludus Coventriae oder Ludus corporis Christi.[2] Diese Angabe stammt also aus sehr später Zeit und ist außerdem sehr unklar; nicht einmal das geht aus der betreffenden Notiz mit Bestimmtheit hervor, ob ihr Verfasser der Ansicht war, daß die Spiele gerade in Coventry von den Franziskanern aufgeführt wurden. Daß die Franziskaner in dieser Stadt vor der Aufhebung ihres Klosters 1538 Fronleichnamsspiele zu veranstalten pflegten, wird zwar von Historikern des 17. Jahrhunderts wiederholt behauptet, doch ist mir nicht bekannt, auf welche ältere Nachrichten sich diese Angabe stützt. Zudem weist der Dialekt nach ten Brinks

1) S. oben S. 291.

2) Contenta novi testamenti scenice expressa et actitata olim per monachos sive fratres mendicantes: vulgo dicitur hic liber Ludus Coventriae sive Ludus corporis Christi. Halliwell S. VII.

Urteil eher auf den Nordosten von Mittelengland als gerade auf die Gegend von Coventry. Es fehlen uns mithin über den Entstehungsort dieser Spiele alle bestimmten Nachrichten, doch wollen wir, weil es einmal so hergebracht ist, bei der Bezeichnung ‚Coventry-Spiele' bleiben.[1]

Ihre Anordnung ist von derjenigen der anderen Spiele grundverschieden. Vorausgestellt ist ein Prolog, bestehend aus einer Reihe von Strophen, die abwechselnd von drei Fahnenträgern (vexillatores) gesprochen werden, er enthält eine Aufzählung der einzelnen Teile des Stückes. Doch ist er nicht für den Vortrag unmittelbar vor der Aufführung bestimmt, vielmehr heißt es am Schluß, daß sich die Zuhörer am nächsten Sonntag um 6 Uhr in der Stadt N. zur Aufführung einfinden sollen. Ein solcher Fahnenträgerprolog mit der Einladung zur Aufführung in der Stadt N. und zwar genau in denselben dreizehnzeiligen Strophen findet sich außerdem noch vor der Moralität ‚die Burg der Beharrlichkeit'. In unserm Prolog wird die Aufführung von vierzig Pageants von der Schöpfung bis zum jüngsten Tag verkündigt, doch ist der Text nicht dementsprechend abgeteilt, auch sind keine Namen der darstellenden Zünfte angegeben. Die Spiele, die das Leben Marias bis zur Geburt Jesu behandeln, haben einen besondern Prolog und Epilog. Vor dem ersten Verhör Jesu wird in einer Anrede an das Publikum bemerkt, daß das Spiel da fortfahre, wo man im vorhergegangenen Jahr aufgehört habe; damals seien die Ereignisse vom Einzug in Jerusalem bis zur Gefangennahme dargestellt worden. An einer Stelle in den Marienszenen ist bemerkt (S. 88), daß die Engel im Himmel einen Hymnus singen sollen, also eine Darstellung der himmlischen Herrlichkeit, wie sie in den Wagenspielen der Zünfte nirgends vorkommt. Das alles weist darauf hin, daß der Text aus Elementen zusammengesetzt ist, die ursprünglich nicht zusammengehörten; trotzdem ist dies der einzige Text, der mit keinem andern Kollektivmysterium wörtliche Übereinstimmung zeigt.[2] Mithin ist die Entstehungsgeschichte des Textes, die Art der Inszenierung und der Ort, für den das Spiel ursprünglich bestimmt war, in gleiches Dunkel gehüllt. In bezug auf den Ton und den Stil ist jedoch das Mysterium von Coventry mit dem von Chester nahe verwandt und bildet mit ihm — im Gegensatz zu

1) Ludus Coventriae ed. Halliwell 1841 (Shakespeare-Society).

2) Über das Verhältnis zum ‚Harrowing of Hell' s. o. S. 157.

den Yorker und Wakefielder Spielen — eine gemeinsame Gruppe. Auch hier spielt das lehrhafte Element eine große Rolle; der Vermittler zwischen den Darstellern und dem Publikum tritt im Doktorgewand auf und führt den Namen ‚Contemplatio'. Er mengt nicht nur seine belehrenden Erörterungen hinein, sondern erzählt auch wie der Expositor in Chester Begebenheiten, die nicht mit in die Darstellung einbegriffen sind, z. B. die Geschichte von Zacharias, dem Vater des Täufers, oder bemerkt, daß ein oder das andere Ereignis in Rücksicht auf die Kürze der Zeit nicht mit vorgeführt werden könne. Auch in die Darstellung selbst ist das lehrhafte Element eingedrungen und gibt ihr, namentlich in den Szenen aus Marias Jugend, einen pedantisch meistersängerlichen Charakter, so wenn die dreijährige Maria die fünfzehn Stufen des Tempels hinaufsteigt nnd der Priester diese Stufen als den Weg von Babylon zum himmlischen Jerusalem allegorisch erklärt. Ebenso erklärt ein Engel die fünf Buchstaben des Namens Maria, ein anderer ergeht sich in Betrachtungen über die Worte Eva und Ave; natürlich sind das nicht eigene Gedanken des Dichters, sondern herkömmliche Motive aus der Marienliteratur. Oft wenden sich die Darsteller mit moralischen Reden ans Publikum, so Jesus nach der Versuchung und nach der Szene mit der Ehebrecherin. Nachdem Jesus einem Blinden das Augenlicht wiedergegeben hat, hält Petrus eine Rede über die geistig Blinden. Auch Mors, der erscheint, um den Herodes zu töten, läßt es nach Vollbringung seines Geschäfts nicht an einer moralischen Betrachtung fehlen. Natürlich enthält das Stück auch eine Prophetenszene; die Propheten halten ihre Reden abwechselnd mit den Vorfahren Jesu von Jesse bis Ammon. Bemerkenswert ist, daß hier — und das ist der einzige Fall in einem englischen Mysterium — der Prozeß der vier Tugenden vor dem Throne Gottes dargestellt wird, wie denn überhaupt die Neigung zur Einführung allegorischer Gestalten in keinem andern englischen Mysterium so entschieden hervortritt. Natürlich hat der lehrhafte Inhalt hier wie in den Chester Plays auch auf den Stil eingewirkt; nur an wenigen Stellen, z. B. wenn Joachim und Anna ihre Tochter nach der Vermählung segnen, bricht eine ungezwungenere und herzlichere Ausdrucksweise durch. Charakteristisch ist ferner, wie häufig die Personen bei ihrem ersten Auftreten sich selber vorstellen: ‚Ich bin der und der;' die Seele des Erlösers, als sie sich vom Körper getrennt hat und in die Hölle hinabfährt, sagt: ‚Ich bin die Seele Jesu Christi.'

Daneben fehlt es auch hier durchaus nicht an komischen und realistischen Szenen. Die Darstellung von Josephs Verdacht bei Marias Schwangerschaft ist noch ausführlicher geraten wie sonst. Joseph nimmt die Dienerinnen und auch Maria selber ins Verhör; als er die Wahrheit erfährt, will er reuevoll Marias Füße küssen, sie aber bietet ihm ihren Mund dar. Dann wird Maria wegen ihrer vermeintlichen Untreue vor Gericht verklagt; der Verfasser benutzt hier das Evangelium Pseudo-Matthaei Kap. 12. Eine solche Szene mußte — zumal bei unserem Dichter — sehr unzart und unerfreulich ausfallen; bemerkenswert ist sie durch die Gestalt des verleumderischen Anklägers Backbyter (Rückenbeißer), einer typischen Figur, die uns noch später begegnen wird, sodann durch die Eröffnungsrede des Pedellen, der eine ganze Liste der zur Gerichtssitzung geladenen Personen ausruft, lauter burleske Namen, hinter denen wohl manche Anspielungen verborgen sind. Auch das ist ein Zusatz im realistischen Stil der englischen Mysterien, daß die Pharisäer vor unseren Augen das Haustor des ehebrecherischen Weibes gewaltsam öffnen und sie herauszerren, während ihr Buhle im tiefsten Negligé entflieht. In der Rolle des Hohenpriesters Annas ist manches hübsch beobachtet, namentlich mit welcher Umständlichkeit er bei der Versiegelung des Grabes vorgeht, wie er gar nicht Siegel genug anbringen kann, solange noch Wachs vorhanden ist. Die Grabeswächterszene ist ungemein flott und lebendig, dabei trefflich gereimt, Pilatus macht die armen Schelme gehörig herunter und meint, sie seien nur gut, um die Raben aus dem Korn zu verscheuchen.[1]

Neben diesen großen Kollektivmysterien waren in dem England des späteren Mittelalters auch die Dramen aus der Heiligenlegende nicht unbekannt. Es werden Spiele von St. Botulph, St. Georg, St. Christina u. a. erwähnt. Erhalten ist jedoch bloß ein Spiel von Maria Magdalena und zwar in der Digby-Handschrift, welche die Jahreszahl 1512 trägt; die Abfassungszeit der darin enthaltenen Mysterien reicht kaum um zwei Jahr-

1) Als sie die Nachricht von der Auferstehung bringen, ruft er:

What! what! what! what!
Out upon the, why seyst thou that?
Ffy upon the, harlat.
How darst thou so say?
Thou dost myn herte ryght grett greff!
Thou lyest upon hym, fals theff;
How xulde he rysyn ageyn to lyff,
That lay deed in clay?

zehnte weiter zurück.[1] Unser Mysterium umfaßt 2144 Verse. Etwa eine Hälfte wird ausgefüllt durch die Schicksale der Heiligen bis zur Auferstehung, dann folgt die Legende von ihrem Aufenthalt in der Provence, wo sie den heidnischen König von Marseille durch Predigt und Wundertaten bekehrt und nach dreißigjährigem Aufenthalt in der Einsamkeit ein gottseliges Ende findet. Die Szenen, in welchen Magdalenas Weltleben vorgeführt wird, erinnern an die entsprechenden Szenen in den lateinischen Dramen, und es ist jedenfalls auf eine ältere Vorlage zurückzuführen, wenn die Sünderin mit einem Stutzer schön tut und sagt, sie wolle mit ihm tanzen, oder wenn sie sich dann zum Schlafe niederlegt und eine Engelserscheinung sie zur Buße auffordert. Doch wird hier auch geschildert, wie Magdalena der Sünde verfällt. Drei allegorische Gestalten, der König der Welt, der König des Fleisches und der Höllengeist beraten mit den sieben Todsünden und schicken dann Luxuria ab, um Magdalena zu verführen. Das Auftreten der Todsünden ist in der kirchlichen Tradition begründet (s. o. S. 194), in der Art jedoch, wie diese Tradition hier verwertet ist, zeigt sich die Einwirkung der dramatischen Allegorien (Moralitäten), in welchen neben den Todsünden auch Welt, Fleisch und Höllengeist (Mundus, Caro, Daemonia) eine große Rolle spielen. Im ganzen ist das Spiel recht unbedeutend. Es begegnen uns manche Effekte aus den großen Kollektivmysterien wieder; vier gewaltige Herren: Kaiser Tiberius, Herodes, Pilatus und der König von Marseille treten auf und halten die üblichen prahlerischen Ansprachen mit darauf folgendem Trunk. Die drei ersteren Herren sind für den Gang der Handlung eigentlich überflüssig; in der Herodesszene zeigt sich deutlich die Entlehnung aus einem Spiel von dem bethlehemitischen Kindermord. In einer Szene entwickelt der Verfasser eine groteske Komik. Am Hofe des Königs von Marseille hält ein Priester einen mahometanischen Gottesdienst. Sein übermütiger Clerk verspottet ihn wegen seiner gewaltigen Leibesfülle und erhält dafür eine Tracht Prügel; dann singt er in burleskem Kauderwelsch eine mahometanische Messe und zeigt Reliquien vor. Bemerkenswert ist die szenische Einrichtung, denn wie bereits angedeutet, haben wir hier einen Beleg, daß in England neben den Prozessionsspielen auch die Inszenierungsmanier bekannt war, die auf dem Festland vorherrschte.

1) Vgl. Coxe in der Einl. zu Furnivalls Ausg. der Digby-Mysteries, New Shakespeare-Society 1882 S. XV; eine neue Aufl. dieser Ausg. in d. Early Engl. Text Soc. Extr. Ser. LXX.

Auch an einem dramatisierten Hostienmirakel fehlt es nicht;[1] die Entweihung der Hostie durch Juden, wie sie hier dargestellt ist, wird in das Jahr 1461 verlegt. Das Ende ist hier Besserung und Taufe der Missetäter. Der Humor ist durch einen Quacksalber vertreten, welcher einem Juden wieder zu der rechten Hand verhelfen will, die er zur Strafe für sein Verbrechen eingebüßt hat. Voraus geht ein Einladungsprolog von zwei Vexillatoren (S. o. S. 222); das Stück konnte um so leichter von einer herumziehenden Gesellschaft dargestellt werden, da es bloß elf Rollen enthält und auch diese elf Rollen konnten, wie eine Bemerkung am Schluß besagt, bequem auf neun Personen verteilt werden.

An die einfacheren dramatischen Formen älterer Zeit erinnert ein zweiteiliges Drama aus dem Osterzyklus.[2] Die erste Hälfte umfaßt die Kreuzabnahme und die Grablegung und war zur Darstellung am Karfreitag-Nachmittag bestimmt. Den Hauptinhalt bilden langgezogene lyrische Klagen, in der Art wie in den entsprechenden Bordesholmer und Wolfenbütteler Dramen. Die Klagen Marias sind belebt und gesteigert durch den Rückblick auf die frohe Kindheit des Sohnes, der nun entseelt in ihrem Schoße liegt; neben ihr erscheint Magdalena als Hauptperson, dann Johannes, Joseph und Nikodemus, in deren Klagen sich gleichfalls neben manchen entlehnten Motiven doch auch Spuren einer tiefen und starken selbständigen Empfindung zeigen. Einen ähnlichen Charakter trägt die Auferstehungsszene, die für den Ostermorgen bestimmt war; hier findet sich neben den herkömmlichen Szenen auch eine, in welcher Petrus seinen Fehltritt beklagt, er habe den Herrn verraten, der ihm die Schlüssel zur heiligen Kirche gab. Bitterlich weinend fällt er zur Erde, Andreas und Johannes sprechen ihm Trost zu. Mitten in dem englischen Stück steht noch die Sequenz Victimae paschali in der Ursprache. Beide Dramen sollten vermutlich in der Kirche aufgeführt werden.

In den Weihnachtszyklus gehört ein Lichtmeßspiel in der Digby-Handschrift,[3] 566 Verse, von denen die 388 ersten nicht die Lichtmesse, sondern den bethlehemitischen Kindermord darstellen. Der Bote des Herodes, Watkyn, macht sich hier mit seinen widerlichen und läppischen Witzen sehr breit; er will sich

1) Zuletzt herausg. v. Waterhouse S. 54 ff.; die Handschrift stammt aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

2) Abgedr. Furnivall S. 169 ff., Wright s. o. S. 211; vgl. Thien S. 57 ff.

3) Furnivall S. 1 ff.

durch Teilnahme an der Ermordung der Kinder die Würde eines Ritters verdienen, wird aber von den wütenden Weibern geprügelt. Endlich enthält die Handschrift noch ein Spiel von Pauli Bekehrung, also gleichfalls ein Stoff, der schon in einem lateinischen Drama behandelt wurde. Im allgemeinen ist das Stück farblos und nichtssagend. Der Stallknecht, der das Pferd des Paulus bringt, sorgt dafür, daß etwas Humor hineinkommt; mit den zwei Teufeln, die über die Bekehrung außer sich geraten, hat der Verfasser vermutlich gleichfalls eine humoristische Wirkung beabsichtigt. Trotz seinem geringen Umfang (663 Zeilen) war das Stück offenbar darauf berechnet, in drei Gruppen zerlegt und bei einer Prozession vorgeführt zu werden; der Sprecher des Epilogs am Schluß des dritten Teils gesteht namens seiner Kollegen, sie verstünden nichts von den Künsten der Rhetorik und bäten für ihre ‚Sympylnes' um Entschuldigung.

* * *

Während bei einer Vergleichung der Geschichte des religiösen Dramas in England, Frankreich und Deutschland auf Schritt und Tritt Analogien hervortreten, nimmt das mittelalterliche Italien hier, wie auf so vielen anderen Gebieten des geistigen Lebens, eine isolierte Stellung ein.[1] Allmähliche Verselbständigung des liturgischen Dramas in lateinischer Sprache, Eindringen und Überwuchern der Volkssprache bis zu ihrem endgültigen Sieg, sodann Ausweitung des volkssprachlichen Dramas bis zu den großen dramatischen Volksfesten des späteren Mittelalters: dies war der Entwicklungsgang, den wir anderwärts feststellen konnten. In Italien haben sich jedoch mit dem Eindringen der Volkssprache Formen entwickelt, die diesem Lande allein eigentümlich sind.

Das kirchliche Drama in lateinischer Sprache muß allerdings in Italien in ähnlicher Weise wie anderwärts bestanden haben, wenn auch bis jetzt nur wenige Überreste und Nachrichten ans Licht gezogen sind. Die meisten stammen aus dem nordöstlichen Winkel des Landes, aus Venetien und Friaul. Von dramatisch-liturgischen Osterfeiern sind bis jetzt zehn bekannt geworden[2]

1) Eine lehrreiche Auswahl von italienischen Dramen des Mittelalters mit ausführlicher Einleitung gab Torraca: Il teatro Italiano dei secoli XIII, XIV e XV. Firenze 1885.

2) Vgl. Lange S. 23, 28, 58, 81, 105 ff., 136. Über das Paduaner Ordinarium vgl. F. S. Dondi dell' Orologio, Dissertazione sopra li riti, discipline, costumanze della chiesa di Padova (1816) S. 50 ff. Einen Text aus Bari ver-

und zwar ist jede der drei Hauptentwicklungsstufen dieser Feiern vertreten. Aus Monte Cassino, dem alten Sitze der Benediktiner stammt eine Osterfeier der ursprünglichsten, einfachsten Form. Auch unter der Gruppe von Osterfeiern, wo sich an das Gespräch des Engels mit den Frauen der Apostelwettlauf anschließt, finden wir italienische Versionen aus Sutri und Aquileja. Für die letzte ausgebildetste Form, die an die früheren Bestandteile die Begegnung Jesu mit Maria Magdalena anschließt, findet sich ein Beleg in einer Handschrift aus Cividale. Auch ein Paduaner Ordinarium, das 1261—63 verfaßt wurde, enthält liturgische Szenen aus dem Osterzyklus: von den drei Marien und von dem Gang nach Emaus. Wann sich die liturgisch-dramatische Osterfeier in Italien einbürgerte, ist unbekannt; durch den Umstand, daß die handschriftliche Überlieferung nirgends über das 13. Jahrhundert zurückzuverfolgen ist, wird natürlich nichts bewiesen. Ebenso fehlt es nicht ganz an liturgisch-dramatischen Weihnachtsfeiern der hergebrachten Art; wie bereits früher bemerkt, stammt eines der Herodesdramen des 12. Jahrhunderts aus Sizilien (s. o. S. 55). Die Anbetung der Hirten im Paduaner Ordinarium verläuft in ganz ähnlicher Weise wie in dem entsprechenden Rouener Text (s. o. Seite 56), der Tyrann Herodes wurde in Padua in einer eigentümlich spaßhaften Szene vorgeführt,[1] und ebenso werden dort Szenen von der Heimsuchung, von der Flucht nach Ägypten, von der Darstellung im Tempel erwähnt. Vor allem jedoch haben wir seit dem 13. Jahrhundert sehr zahlreiche Zeugnisse, daß Mariä Verkündigung in Italien durch eine dramatische Feier verherrlicht wurde.[2]

Aus der Entwicklungsphase, wo sich die lateinischen Osterfeiern zu einer vollständigen Darstellung der Passion und Auf-

---

öffentlichte Wilmotte (Bulletin acad. Belg. lettres 1901, 744), der die Veröffentlichung weiterer aus Italien stammender Texte in Aussicht stellt. Ein liturgisches Emausspiel sizilianischer Herkunft bei Young S. 329 ff., s. o. S. 52.

1) Vgl. Dondi dell' Orologio S. 44: Finita octava lectione exit Herodes de sacristia superiori cum ministro suo, et sunt induti vilissimis strictis (?) et infulis, et cum hasta lignea in manu, et cum maximo furore projicit eam versus chorum et cum tanto furore ascendit pergum [l. pergamum] et dicit nonam lectionem (Tunc adimpletum est etc.) Et interim ministri ejus cum magno furore circuunt [sic] chorum percutiendo episcopum, canonicos, scolares vesica inflata et etiam viros et mulieres in ecclesia existentes. Eine ‚stricta rubea de sindone cum stellis aureis' für das Herodesspiel wird in einem Kircheninventar von Aquileja aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts verzeichnet, vgl. d'Ancona 1, 92.

2) S. oben S. 70 und unten S. 307 f.

erstehung erweitert hatten, ist ein Beispiel erhalten, das Rollenbuch des vierten Grabwächters in der Handschrift von Sulmona (s. o. S. 95). Die älteste datierbare Nachricht über die Aufführung eines geistlichen Dramas in Italien bezieht sich vermutlich auf ein solches lateinisches Passionsspiel; es ist dies die Repraesentatio Passionis et Resurrectionis Christi, die zu Ostern 1244 auf einem öffentlichen Platze in Padua, ‚solemniter et ordinate' veranstaltet wurde.[1] Ebenso müssen wir wohl an eine lateinische Aufführung denken, wenn wir hören, daß der Klerus im Jahre 1298 in Cividale am Pfingsttage und den zwei folgenden Tagen im Hofe des Patriarchen den Ludus Christi, d. h. Passion, Auferstehung, Himmelfahrt, Ausgießung des heiligen Geistes und jüngstes Gericht darstellte. Ebenda fand im Jahre 1303 zu Pfingsten eine dreitägige Aufführung statt, welche die Erschaffung des ersten Menschenpaares, sodann Mariä Verkündigung, die Geburt Jesu ‚und vieles andere', endlich dieselbe Szenenreihe wie das Spiel von 1298 umfaßte, doch wurde zwischen der Ausgießung des heiligen Geistes und dem jüngsten Gericht auch noch ‚der Antichrist und anderes' vorgeführt. Diese Nachrichten über lateinische Pfingstspiele, welche auch die Ereignisse der heiligen Geschichte nach der Auferstehung in ihren Bereich ziehen, nehmen eine völlig vereinzelte Stellung ein; das Spiel von 1298 bietet uns, wie bereits oben bemerkt, in der gesamten Geschichte des mittelalterlichen Dramas den ersten Fall dar, daß eine Aufführung sich über mehrere Tage erstreckt.[2]

Aus dem weiteren Verlauf des 14. Jahrhunderts sind noch einige Nachrichten über dramatische Aufführungen der Geistlichkeit erhalten. Die Neigung zur Ausdehnung und Abrundung des liturgischen Dramas, die uns in Cividale entgegentrat, ist jedoch nicht mehr bemerkbar. Um so deutlicher zeigt sich eine andere Tendenz, die auch weiterhin in der Geschichte des italienischen Theaters von Bedeutung wurde, die Tendenz nämlich, das Hauptgewicht nicht auf das gesprochene Wort, sondern auf die glänzende Ausstattung zu verlegen. Dies können wir schon seit 1267 in Venedig beobachten, wo die Darstellung der Verkündigung in der

1) Eine urkundliche Notiz aus Siena (bei d'Ancona 1, 90), wo am Karfreitag 1257 ein Knabe den Heiland am Kreuz darstellte, bezieht sich vermutlich auf eine Marienklage, vielleicht auch auf ein lebendes Bild, s. u.

2) Die Berichte aus Cividale bei Muratori Scriptt. XXIV 1205, 1209, danach öfters abgedruckt, bei d'Ancona I, 88, 91.

Markuskirche mit einer prunkvollen Prozession verbunden wurde.[1] Ein sehr charakteristisches Beispiel ist ferner die Pfingstaufführung, die der Klerus von Vicenza im Jahre 1379 auf dem Platze vor der Antoniuskapelle veranstaltete.[2] Es wurden da zwei schön geschmückte Gerüste errichtet; auf dem einen saßen in gold- und edelsteinglänzenden Gewändern die Apostel, die Gesänge mit Prophezeiungen vom heiligen Geiste ertönen ließen. Vom Turme des bischöflichen Palastes führte bis zu dieser Bühne eine Schnur, an welcher eine leuchtende Taube zum Sitz der Apostel herabgelassen wurde. Die Szene war von donnerähnlichem Gekrach und aufflammenden Feuererscheinungen begleitet, die wahrscheinlich mit Hilfe von Schießpulver hergestellt wurden. Der Berichterstatter hebt auch gebührend hervor, welches Staunen der unerwartete Effekt unter den Zuschauern erregte. Die Apostel fingen nun in verschiedenen Zungen zu reden an — eine Szene, bei welcher ein deutscher Priester mit seinen Sprachkenntnissen aushalf — und zum Schluß wurde dargestellt, wie ein vornehmer Jude, der bis dahin das Schauspiel mit seinen spöttischen Bemerkungen begleitet hatte, sich angesichts all dieser Wunder bekehrte. Die Vorliebe für solche prunkvolle Szenen finden wir späterhin auch in Florenz. Ein russischer Bischof, der 1439 dem Florentiner Konzil beiwohnte, schildert uns, wie dort in der Kirche dell' Annunziata die Verkündigung, diese Lieblingsszene der geistlichen Dramaturgen in Italien, dargestellt wurde. Auf einer Erhöhung thronte Gott Vater, umgeben von einem Engelchor — Kinder, die verschiedenartige Musikinstrumente in den Händen hielten; die ganze Gruppe war mit Lampen glänzend erleuchtet. An einer anderen Stelle in der Kirche saß ein schöner Jüngling in prächtigen Frauengewändern, der die Madonna vorstellen sollte, in der Nähe vier Propheten, welche die alttestamentlichen Weissagungen von der Erlösung verkündigten. Der Glanzpunkt war, wie der Engel Gabriel vermittelst einer kunstvollen Vorrichtung vom Sitze Gottes durch die Luft zu Maria schwebte und dann, seine Flügel bewegend und einen Jubelgesang anstimmend, ebenso wieder zurückkehrte. Auch an überraschenden Licht- und Knalleffekten fehlte es nicht. Ähnliche Ausstattungskünste wurden bei der Himmelfahrtsszene entfaltet, über deren Darstellung in einer

1) d'Ancona I, 92. Auch in Cividale war im 14. Jahrhundert die Verkündigungsszene mit einer Prozession verknüpft. S. o. S. 76.

2) Vgl. de Bartholomaeis S. 150; nach Muratori Scriptt. 13, 1249.

anderen Florentiner Kirche der russische Bischof gleichfalls berichtet.[1] Gott Vater schwebte in der Luft, von einem Engelchor und blendendem Lichtglanz umgeben; unten stand Jesus mit Maria und den Aposteln. Jesus verteilte den Aposteln symbolische Geschenke, nahm alsdann von ihnen Abschied und schwebte zum Vater empor. Inzwischen senkte sich von oben eine leuchtende Wolke hernieder und hüllte Jesum ein; zu beiden Seiten schwebten zwei Engel mit goldenen Flügeln. Auch Sacchetti erzählt in seinen Novellen (72) von einer Darstellung der Himmelfahrt durch die Karmeliter in Florenz, wobei der Darsteller Jesu an einem Seile zum Kirchendach emporschwebte. Er wurde indes so langsam in die Höhe gezogen, daß ein Zuschauer meinte: ‚Wenn Christus nicht schneller emporgestiegen ist, dann ist er jetzt noch unterwegs.'[2] Es ist nicht ersichtlich, ob bei allen diesen Vorstellungen der gesprochene Text und die begleitenden Gesänge lateinisch oder italienisch abgefaßt waren. Das erstere ist wohl das wahrscheinlichere; sicher ist jedoch, daß vor allem die Schaulust befriedigt werden sollte. Die Florentiner Kunst hat sich hier gewiß in ihrem vollen Glanze gezeigt; die musizierenden Engel vor dem Throne Gottes müssen gewirkt haben wie ein lebendig gewordenes Bild des Fra Angelico. In Parma scheint die Verkündigung mit ähnlichem Gepränge wie in Florenz gefeiert worden zu sein. In einem Ordinarium der dortigen Kirche aus dem 15. Jahrhundert[3] wird vorgeschrieben, der Engel solle an einem Strick vom Gewölbe herabgelassen werden, auch solle die Feier mit den Propheten und anderen angemessenen festlichen Veranstaltungen (cum prophetis et aliis solemnitatibus opportunis) stattfinden.

Unter den herkömmlichen Gegenständen des liturgischen Dramas war jedoch kein anderer zur Entfaltung eines glänzenden Gepränges so sehr geeignet wie die Erscheinung der heiligen drei Könige. Im Jahre 1336 veranstalteten die Dominikaner in Mailand einen Aufzug der drei Könige zu Pferde in kostbaren Gewändern, mit Musik, Dienerschaft und allerlei kostbaren und seltenen Tieren. Erst zogen sie vor die Laurentiuskirche, wo He-

1) Beide Berichte mitgeteilt von Wesselofsky, Russische Revue 4, 425 ff., ins Italienische übersetzt von d'Ancona I, 246 ff.

2) Auf eine ähnliche Feier mögen sich auch die Ausgabeposten in den Rechnungsbüchern der Auferstehungsbrüderschaft von Perugia (1370—1376) beziehen; vgl. d'Ancona I, 208.

3) Die betr. Stelle abgedr. bei d'Ancona I, 29.

rodes mit den Schriftgelehrten ihrer wartete, dann zur Eustorgiuskirche, wo die Krippe aufgebaut war. Nach Darbringung der Geschenke legten sie sich zum Schlafe nieder und es erschien ihnen ein Engel, der, wie der Berichterstatter bemerkt, ihnen anbefahl, nicht durch das Laurentiusviertel, sondern durch das Römische Tor zurückzukehren. Ebenso wurde 1417 in Parma zur Feier einer Doktorpromotion eine glänzende Dreikönigs-Kavalkade veranstaltet.[1]

Auch fehlt es nicht an allerlei Nachrichten von großen Festprozessionen, die einen halbdramatischen Charakter an sich trugen. Besonders sind hier die Prozessionen zur Feier Johannes des Täufers in Florenz zu erwähnen, von denen wir Schilderungen aus den Jahren 1439 und 1454 besitzen.[2] Aus der letzteren Schilderung ersehen wir, daß in dem Festzuge die ganze Weltgeschichte von Lucifers Sturz bis zum jüngsten Gericht zur Darstellung kam, in ähnlicher Weise wie bei den großen englischen Prozessionen, denn die ‚edifizj', auf denen sich die einzelnen Gruppen befanden, haben wir uns wohl ähnlich wie die englischen Pageants zu denken. Doch können die Darsteller der einzelnen Gruppen keine dramatischen Szenen rezitiert haben, in der Art wie dies in England der Fall war; nur einmal, wenn sie die Stelle erreichten, wo die Signori der Prozession zusahen, machten sie auf ihrem Wege Halt, ‚ferono sua rappresentazione', wie es in dem Berichte heißt. Sie können dabei nicht viel mehr gesprochen haben als ein paar erläuternde Worte, denn der Zug, der in der Frühe begann und aus 22 edifizj bestand, war bereits um 10 Uhr morgens (alle 16 ore) zu Ende. Es scheint also, daß die Entwickelung wirklich dramatischer Formen wie bei der kirchlichen Liturgie so auch bei der Prozession infolge der Neigung zu glänzender Ausstattung verkümmert wurde. Auch die Berichte aus anderen Städten bestätigen uns, daß in dieser Zeit bei den italienischen Prozessionen die Renaissance in ihrer ganzen heiteren Pracht sich entfaltete. Sehr charakteristisch ist der Bericht des Bolognesers Borselli[3] über die Fronleichnamsprozession im Jahre

1) Beide Berichte abgedruckt bei d'Ancona I, 97 und 277; der erstere nach Muratori Scriptt. 12, 1017.

2) Abgedr. bei d'Ancona I, 230 u. 228.

3) Abgedr. bei Muratori Scriptt. 23, 911 und d'Ancona I, 297. De Bartholomaeis (Rendiconti della R. Acc. dei Lincei V, 7, 175 ff.) berichtet über einen Text mit ausführlichen Spielanweisungen, der sich in einer Bologneser Handschrift von 1482 erhalten hat. Offenbar haben wir es hier mit einem

[Fortsetzung der Anmerkung auf Seite 310.]

1492, worin es heißt, die Darstellungen aus dem alten und neuen Testamente seien so trefflich gewesen, daß viele sagten, das römische Altertum sei wieder aufgelebt.

An einem rezitierenden geistlichen Drama hat es indes im späteren Mittelalter in Italien ebensowenig wie in anderen westeuropäischen Ländern gefehlt, nur daß es sich in Italien unter anderen Bedingungen entwickelt hat. Es ist nicht aus dem Klerus, sondern aus den geistlichen Brüderschaften hervorgegangen.

Im Jahre 1260, in einer Zeit, da alle Landschaften und Städte Italiens durch Parteikämpfe entzweit waren und die politische Gegnerschaft sich überall zu dem wildesten Haß und den abscheulichsten Verbrechen steigerte, verbreitete sich von Umbrien aus über ganz Italien eine merkwürdige religiöse Bewegung, in welcher das Sündenbewußtsein und die tiefe Sehnsucht nach Frieden und Versöhnung mit Gott zum Ausdruck kam. Menschen von allen Ständen und Lebensaltern zogen vereint durch die Straßen, flehten Gott um Gnade an und züchtigten den eigenen Leib mit Geißelhieben, daß das Blut in Strömen herabfloß. Unter Vorantragung von Kreuzesfahnen wanderten sie von einer Kirche zur andern, von einer Stadt zur andern, Musik und weltlicher Gesang verstummten, wo ihre Bußlieder ertönten, auch hartherzige Spötter wurden mit zur Andacht fortgerissen. Der erste Taumel der Begeisterung trieb die Flagellanten oft weit über die Grenzen ihrer Heimat hinaus; doch begannen sie auch frühzeitig, sich zu Brüderschaften zu organisieren, die in den einzelnen Pfarrbezirken ihre festen Sitze hatten und sich zu regelmäßigen Andachts- und Bußübungen vereinigten; die Verfassung dieser Brüderschaften, sowie Zeit und Ort ihrer Versammlungen wurden durch besondere Statuten genau geregelt. Einen Hauptbestandteil ihrer frommen Übungen bildete die Absingung von religiösen Liedern in der Volkssprache (laude, sing. lauda), die mehr und mehr einen dramatischen Charakter annahmen.[1]

Schon der älteste Berichterstatter erwähnt, daß die Bußfahrten der Geißler mit der Absingung von frommen Liedern verbunden

---

Prozessionsspiel zu tun, in welchem, wie dies auch sonst vorkam (s. o. S. 172), einzelne Gruppen eine regelrechte dramatische Szene aufführten, während andere sich auf eine Ansprache beschränkten. Wenn in diesem Spiel die Reihe der Propheten mit Johannes dem Täufer abgeschlossen wird, so entspricht das durchaus der gangbaren Tradition (s. o. S. 62).

1) Über die Flagellanten und die Entstehung der Laudenpoesie vgl. Monaci in der Rivista di filologia romanza 1, 235 ff.

waren. Die tiefe und starke Empfindung, die alle die mannigfachen Bestandteile des gewaltigen Menschenstromes zu einem einheitlichen Ganzen verband, mußte in diesen Gesängen ihren naturgemäßen Ausdruck finden; das volkstümliche geistliche Lied nahm einen plötzlichen Aufschwung und wurde mit einemmale die am reichsten entwickelte Literaturgattung in der jungen italienischen Sprache.

Aus der Zeit, da sich allenthalben die Bußbrüderschaften regelrecht organisiert hatten, sind uns mehrere Sammlungen von Lauden erhalten, doch können wir von keiner Lauda mit Sicherheit behaupten, daß sie noch in die Anfänge der großen Bewegung zurückreicht. Die ältesten Berichte ergeben bloß, daß die Flagellanten für die sündige Menschheit die Gnade Gottes und die hilfreiche Fürbitte seiner Mutter anflehten, ferner daß sie sich die Leiden des Herrn so lebendig vergegenwärtigten, als erblickten sie sie mit eigenen Augen.[1] Die älteste Niederschrift besitzen wir in der Laudensammlung von Cortona,[2] die jedenfalls noch in das 13. Jahrhundert gehört. Vorherrschend ist hier eine einfach volksmäßige Strophe, drei durch Reim verbundene Zeilen, dann eine vierte, die in allen Strophen den gleichen Reim aufweist.[3] Neben den Bittgesängen finden sich Lauden, deren Inhalt die Versenkung in eine Situation des Lebens Jesu bildet, wie dies ja den Andeutungen der Geschichtsschreiber vollkommen entspricht, ebenso Lauden auf einzelne Heilige. Diese Lauden enthalten auch dialogische Bestandteile, wie sie so leicht in das Volkslied eindringen, doch waren sie offenbar nicht für den eigentlichen Wechselgesang bestimmt. Am ehesten könnten wir noch für die siebente Lauda (Mariä Verkündigung) eine solche Bestimmung

1) Die Berichte der Chronisten sind zitiert bei d'Ancona und bei Monaci a. a. O.; am merkwürdigsten ist der Bericht des Monachus Patavinus.

2) Ed. Mazzoni. Propugnatore N. S. II[2] (1889) S. 205 ff. und III[1] (1890) S. 1 ff.

3) Zum Beispiel S. 221:

Maria gloriosa beata,
Sempre sia molto laudata;
Preghiam, ke ne si' avocata
Al tuo filiol, virgo pia.

— — — — — — — —

Cortese, ke fai grandi doni,
L'amor tuo mai non ci abandoni:
Pregânte che tu ne perdoni
Tutta la nostra villania.

annehmen, da hier die Absätze der Unterredung zwischen dem Engel und Maria mit den Strophenabsätzen zusammenfallen.

Anders verhält es sich mit einer Form des Wechselgesangs, die uns in Italien zuerst im 14. Jahrhundert entgegentritt. In einer Handschrift aus Gubbio in Umbrien,[1] die aus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts stammt, sind mehrere Lauden enthalten (II, IV, XII), in denen die Genossen der Brüderschaft sich bittend und fragend an Jesum oder an einen Seraph oder an die Jungfrau Maria wenden und einer Antwort gewürdigt werden. Jesus ermutigt sie, zu ihm emporzustreben, der Seraph läßt sie einen Blick in die jenseitige Welt tun, Maria erzählt ihnen die Leidensgeschichte ihres Sohnes. Daß jedoch das dialogische Element in dieser Form noch in eine frühere Zeit zurückreicht, ergibt sich mit einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit, wenn wir die Nachrichten über die ersten Flagellanten in Deutschland zur Vergleichung heranziehen. In Deutschland, wohin sich die religiöse Bewegung noch in ihrem Entstehungsjahr 1260 verbreitete, sind nämlich Berichte erhalten, die uns eine wertvolle Ergänzung zu den Angaben der italienischen Geschichtsschreiber gewähren.[2] Hermann von Altaich († 1275) bestätigt ausdrücklich, daß Perugia als Ausgangspunkt der Geißelfahrten galt und schildert, was für ein schauerlicher Anblick es war, wenn die Geißler bis zum Nabel entblößt und mit verhülltem Haupt einherschritten und Lieder sangen, die sie von der Passion und dem Tode Jesu gedichtet hatten. Die goldene Chronik der Münchener Hofbibliothek, die gleichfalls zum Jahre 1260 von den Geißlern berichtet, erwähnt auch ein paar Worte aus ihrem Gesang: Ir slacht euch sere in Christes ere, durch got so lat die sunde mere. Ein Lied der Geißler, in welchem diese Worte vorkommen, hat sich in einer Handschrift des 14. Jahrhunderts erhalten; in diesem Liede rufen die Sünder Jesum an und Jesus weist sie auf seine Martern hin:

‚Sünder wâr mite wiltû mich lônen?
Drî nagel und eine dürnîn krone,
Daz crüze vrôn, ein sper, ein stich:
Sünder, daz leit ich durch dich,
Waz wiltù nû lîden durch mich?‘
So rüefe wir herre mit lûtem tône:
Unsern dienst den nim ze lône etc.

1) Ed. Mazzatinti, Propugnatore N. S. II[1] (1889) S. 145 ff.; vgl. Giornale di filologia romanza III, 165 ff.

2) Über die deutschen Geißelfahrten im 13. Jahrhundert vgl. Hoffmann v. Fallersleben, Geschichte des deutschen Kirchenliedes, 2. Auflage, S. 130 ff., Monumenta Germaniae Scriptt. 17, 402.

Nach alledem dürfen wir annehmen, daß auch in Italien schon um das Jahr 1260 Wechselgesänge gedichtet wurden in der Art, wie sie in der Handschrift von Gubbio vorkommen.

Noch deutlicher ausgeprägt erscheint diese dramatisch-lyrische Form in den Lauden des größten Dichters, der aus der tiefen religiösen Erregung der Zeit hervorging. Als Jacopone von Todi († 1306), der Verfasser des Stabat mater, seine dichterische Wirksamkeit begann, waren die alten Lieder des Cortoneser Codex wohl zum größten Teil schon vorhanden. Auch in seinen Liedern nimmt der Gedanke öfters eine dramatische Form an, so in einem Gespräch, in welchem die Seele den widerspenstigen Leib dazu beredet, sich der strengen Bußdisziplin zu unterwerfen; der Leib sträubt sich mit einem Anflug von Humor gegen das harte Lager, das rauhe Bußgewand und namentlich gegen das frühe Aufstehen, aber endlich tut er doch alles, was die Seele will. Dialogisch ist auch die Lauda von der Vereinigung der Seele und des Leibes beim jüngsten Gericht, ferner eine Lauda, in welcher die Seele die Engel bittet, ihr anzuzeigen, wie sie Jesum finden könne. Mit dieser letzteren ist eine andere dialogische Lauda verwandt. Die Engel fragen Jesum nach der Ursache seiner Pilgerschaft. Er sucht seine treulose Braut, die menschliche Seele. Die Engel fragen, ob sie der Seele anzeigen dürften, Christus wolle ihr verzeihen, was Christus bejaht. Darauf folgt noch ein Gespräch zwischen der Seele und den Engeln. Auch der große Streit zwischen Justitia und Misericordia wird in einer Lauda berührt, die freilich im wesentlichen einen erzählenden Charakter trägt. Im allgemeinen kann man sagen, daß es sich in den dialogischen Lauden Jacopones hauptsächlich um allegorische Personifikationen handelt, daß sie also mehr Verwandtschaft mit den Moralitäten als mit den eigentlichen Mysterien zeigen. Doch auch Szenen aus der heiligen Geschichte hat Jacopone dialogisch dargestellt; ein Hauptthema der Laudenpoesie, die Versenkung in die Passion, hat ihm den Anlaß zu einer Dichtung gegeben, die an die Marienklagen in den Mysterien erinnert. Johannes[1] meldet der Gottesmutter, daß ihr Sohn gefangen ist; beide eilen zum Richthaus des Pilatus und Maria begleitet die Martern des Sohnes mit ihren Wehklagen, dazwischen ertönen die wütenden Rufe des aufgereizten Volkes. Aus den Worten der Mutter und des Evangelisten er-

1) Daß dieser und nicht etwa ein namenloser Bote gemeint ist, scheint mir aus Str. 27 f. deutlich hervorzugehen.

kennen wir, wie die Handlung fortschreitet; Christus wird hinausgeführt, ans Kreuz genagelt, er spricht noch zu den beiden und mit Marias Totenklage schließt der Gesang.[1]

Das dramatische Element in den Lauden konnte wohl kaum zur richtigen Geltung kommen, wenn dieselben als Prozessionslieder vorgetragen wurden. Nur wenn es sich um einen Wechselgesang handelt, der zwischen zwei Teilen hin und hergeht, konnte diese Vortragsart sich als wirksam erweisen; dann konnten die Teilnehmer an der Prozession in Rede und Gegenrede miteinander abwechseln, so bei dem Gesang von Mariä Verkündigung oder beim Gespräch zwischen Seele und Leib oder zwischen den Büßern und einem Wesen aus der höheren Welt. Bei dem Passionslied Jacopones können wir uns diese Vortragsart kaum vorstellen, hier wechseln ja drei einzelne Personen und dazu noch die Schar der Juden miteinander ab. Gewiß ergab sich die rein dramatische Form dem Dichter ungesucht aus der lebendigen Vergegenwärtigung der Passion. Ob er sich selber darüber klar war, wie seine Dichtung vorgeführt werden sollte, ist nicht zu entscheiden; jedenfalls mußte die Wirkung am tiefsten sein, wenn die Juden durch einen Chor, dagegen Christus, Maria und Johannes durch drei einzelne Sänger vertreten waren, die auf einem Platze nebeneinander stehend im Wechselgesang das Gedicht vortrugen. Eine derartige Vortragsweise der dramatischen oder halbdramatischen Lauden mußte besonders nahe liegen, nachdem geschlossene Bußbrüderschaften in einzelnen Städten seßhaft geworden waren. Daß auch dann noch die Absingung von Lauden einen Hauptbestandteil ihrer gemeinsamen Andachtsübungen bildete, ergibt sich nicht nur aus ihren Statuten, sondern vor allem daraus, daß nachweislich die meisten erhaltenen Laudenhandschriften sich ursprünglich im Besitz von solchen Brüderschaften befanden. Besonders merkwürdig sind vier Handschriften des 14. Jahrhunderts, die sämtlich aus Umbrien, dem Stammland dieser religiösen Bewegung herrühren: zwei aus Perugia, eine aus Assisi, eine aus Gubbio.[2] Die metrische Form, die in diesen Handschriften vorherrscht, ist die Sestine, daneben findet sich am häufigsten die Ballata

1) Das Obige nach Jacopone, Cantici (Roma, Salvioni 1558); vgl. auch d'Ancona 1, 155 u. 550. Eine neue Ausg. v. Ferri (Roma 1910) war mir nicht mehr zugänglich.

2) Über diese und andere Handschriften vgl. jetzt Galli im Giornale storico, suppl. 9, 34 ff.

maggiore.[1] Aber auch inhaltlich zeigen sich viele Übereinstimmungen, zumal in den beiden Peruginer Handschriften. Man kann hier deutlich erkennen, wie das dialogische Element in den Lauden mit der Organisierung und Seßhaftwerdung der Brüderschaften immer entschiedener hervortrat und sich zum eigentlich dramatischen entwickelte. Die Handschrift von Assisi aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts enthält eine Charfreitags-Lauda[2]: erst eine Eingangsstrophe, die von den Versammelten gesungen wird, dann ein paar Strophen mit Klagen Marias und ihrer Schwestern, dann wieder Strophen der Versammelten, dann eine in lyrisch-klagendem Tone gehaltene Erzählung der Passion bis zum Tode Jesu, die unter die Gottesmutter, Maria Jacobi, Maria Magdalena und Johannes verteilt ist und zwar so, daß der Personenwechsel immer mit einem Strophenschluß zusammenfällt. Die etwa gleichzeitige Handschrift von Gubbio enthält dieselbe Lauda in einer ausführlicheren Fassung.[3] Es fehlen in der Handschrift die Personenbezeichnungen, doch ist es klar, daß die Erzählung der Passion hier zum größten Teil dem Chor der Andächtigen in den Mund gelegt ist; nur an wenigen Stellen wird die Erzählung von der Gottesmutter oder Maria Magdalena unterbrochen. Wenn zum Beispiel Maria in der Version von Assisi singt:

Trista io sola gridava:
Oimè gente despietata
Al mieo filglo ressguardava
Perche m'aie si abandonata?

---

1) Beispiel der Sestine:

Levate gl'ochi e ressguardate
Morto è Cristo ogge per noi.
Le mano e i piè en croce chiavate,
Operto el lato; o triste noie!
Piagnamo e feciamo lamento
E naramo del suo tormento.

Beispiel der Ballata maggiore:

Signor, non far desdegna
De picciol dono quale a te recamo,
E tu madre benegna
Per luie el receve e de ciò te pregamo:
Auro e encenso ve damo,
Per sovenire a la povertade, e al luoco,
E mirra ancora un poco,
Perch' il suo corpo sia ben conservato.

(Dieser letzte Reim ‚ato' am Ende aller Strophen.)

2) Ed. Monaci (Rivista 1, 268 ff.), Torraca S. 13 ff.

3) Ed. Mazzatinti S. 176 ff.

so heißt es dafür in der Version von Gubbio:

Maria allora sí gridava:
Omè, gente despiatata!
Al suo filgliolo resguardava;
Perchè m'ai si abandonata.[1]

Ähnliche Fälle kehren mehrmals wieder und es ist wohl das wahrscheinlichste, daß diejenige Version die ursprünglichere ist, in welcher der Chor das Übergewicht hat. Von eigentlicher dramatischer Aktion kann bei diesem Wechselgesang natürlich nicht die Rede sein, doch waren die mitwirkenden Personen aus der heiligen Geschichte gewiß durch Kleidung und Abzeichen charakterisiert; in der zweiten Strophe fordert die Gottesmutter ihre Schwestern auf, ihr einen schwarzen Mantel zu reichen, was die Schwestern dann in der dritten Strophe tun. Einen bedeutenden Schritt weiter bezeichnen die Handschriften von Perugia, in denen der Stoff aus der Bibel und aus der Heiligenlegende den Tagen des Kirchenjahres entsprechend angeordnet ist.[2] Mitunter ist in diesen Lauden der Evangelientext dialogisch behandelt, so z. B. das Zwiegespräch zwischen Maria und Elisabeth oder das zwischen Jesus und den Jüngern von Emaus. Nach den bekannt gewordenen Proben zu urteilen ist jedoch die Übertragung in die dialogische Form meist mechanisch und ohne eigentliches dramatisches Leben. D'Ancona macht mit Recht auf die charakteristische Tatsache aufmerksam, daß gerade einer der dankbarsten Gegenstände für die dramatische Behandlung, die Parabel vom verlorenen Sohn, nicht in dialogischer, sondern in erzählender Form vorgeführt wird. Aber es fehlt auch nicht an ansprechenden und ergreifenden Zügen, so in einer Weihnachts-Lauda, wo erst die Propheten Jesaias und David auftreten, dann die ‚Ambasciatores Caesaris', die den Befehl zur Schätzung überbringen, worauf Joseph sich mit Maria nach Bethlehem begibt und, von den hartherzigen Menschen überall zurückgewiesen, endlich in einem Stalle Zuflucht findet. Wie so oft in den Weihnachtsdichtungen, so hat auch hier der Dichter an manchen Stellen den Ton einer anmutigen Naivität glücklich getroffen, namentlich in den Worten, mit denen die Mutter das neugeborene Kind begrüßt; der Chor der Hirten bietet der Mutter seine Mäntel dar, um den Säugling zu erwärmen, und erinnert

1) Assisi 85 = Gubbio 96; vgl. 91 = 103; 121 = 139.

2) Mitteilungen daraus in der Rivista di filologia romanza 2, 26 ff., bei d'Ancona 1, 134 ff. und bei Galli a. a. O. S. 144 ff.

in einem Schlußgesang die Reichen und Hochmütigen an die Selbsterniedrigung des Erlösers. Für den Mittwoch in der Karwoche war eine Lauda bestimmt, die den Abschied Jesu von seiner Mutter in engem Anschluß an die Meditationen Bonaventuras vorführt.[1] In einer Adventslauda wird die Erscheinung des Antichrist und das jüngste Gericht dargestellt. Der erste Teil ist freilich mit dem Tegernseeer Drama nicht zu vergleichen; wenn jedoch der Weltrichter sich strafend zu den Verdammten wendet und die Fürbitten seiner Mutter zurückweist, erhebt sich die Darstellung zu einem furchtbaren Ernst. In einigen von diesen Peruginer Lauden finden wir auch schon szenische Anweisungen: in der Emaus-Lauda bricht Christus das Brot, in der Transfigurationslauda wird er von einer Wolke umhüllt, in der Adventslauda verdunkelt sich die Sonne auf das Geheiß des Antichrist und der Mond wird blutrot. Weiteres über die Inszenierung ergeben die Inventare der Brüderschaften. Das älteste erhaltene — übrigens schon als Enventario nuovo bezeichnet — stammt aus dem Jahre 1339; es gehörte der Dominicus-Brüderschaft in Perugia. Hier werden Engelskleider und Engelsflügel, ein Teufelskleid, ein Kreuz, eine Lanze erwähnt. Ähnliche Requisiten finden sich in einem Inventar aus Gubbio von 1428: Engelsflügel, Bärte, eine hölzerne Taube und anderes mehr.[2]

Die Entstehung der italienischen geistlichen Dramen ist somit in der Weise zu erklären, daß in das geistliche Volkslied allmählich dramatische Elemente eindrangen. Daß die Volkssprache sich in das lateinische Drama eingenistet und sich dann allmählich ausgebreitet hätte, dafür fehlen uns in Italien alle Zeugnisse und Anhaltspunkte. Charakteristisch für die geschilderte Entstehungsart ist es auch, daß in Italien nicht wie in anderen Ländern mit der Volkssprache zugleich die Rezitation an die Stelle des Gesanges trat. In manchen Fällen zeigt sich allerdings im Inhalt und im Gang der Handlung Übereinstimmung mit den lateinischen Dramen, doch erklärt sich das leicht aus den liturgischen Texten, welche die gemeinsame Quelle bilden und d'Ancona ist gewiß im Recht, wenn er die Annahme zurückweist, als wären die dramatischen Lauden aus lateinischen liturgischen Dramen entstanden. Natürlich ist damit nicht für alle einzelnen Lauden die Möglich-

1) S. o. S. 190, bei Galli S. 112 ff.

2) Giornale di filologia romanza III, 98. Weitere Inventare verzeichnet Galli S. 118 f.

keit einer Anlehnung an vorhandene liturgisch-dramatische Texte ausgeschlossen.

Der Gebrauch der Lauden erhielt sich noch bis weit ins 15. Jahrhundert hinein. Merkwürdig ist eine Laudensammlung, die zu Anfang dieses Jahrhunderts aufgezeichnet wurde; die darin enthaltenen Stücke waren für die alljährlich wiederkehrenden Aufführungen der Brüderschaften in Orvieto bestimmt. Neben den herkömmlichen biblischen Begebenheiten enthält diese Sammlung auch Szenen aus dem Leben der großen Ordensstifter Franciscus und Dominicus, z. B. wie Franciscus das weltliche Leben aufgibt und seinen Orden gründet, wie er an seinem Körper die Wundmale empfängt, wie die Ketzer in einer Disputation mit Dominicus dadurch widerlegt werden, daß ein orthodoxes Buch in einer Feuerflamme unversehrt bleibt. Diese drei Stücke sind in Balladenstrophen gedichtet, in denen mitunter — z. B. wenn der Vater des Franciscus von seinem Sohne Abschied nimmt — die Stimmung zu ergreifendem Ausdruck gebracht wird. Im allgemeinen ist aber die Handlung sehr zusammengedrängt, so wird in der Repräsentation vom Wunder des Dominicus auch noch die ganze frühere Geschichte des Heiligen dargestellt, sein Aufenthalt im väterlichen Hause, sein frommer Lebenswandel auf der Universität, seine Ordensgründung; trotzdem umfaßt das Stück bloß 215 Zeilen. Besonders charakteristisch ist aber eine Repräsentation — gleichfalls in Balladenstrophen —, die für den Fronleichnamstag bestimmt war. Hier wird das Wunder der Messe von Bolsena vorgeführt, das zur Stiftung dieses Festtages den Anlaß gab. Wir lernen zuerst den ungläubigen Priester kennen, dann sehen wir, wie er bekehrt wird, als bei der Messe die Blutstropfen aus der Hostie auf das Corporale fallen; der weitere Verlauf, wie es dem Bischof von Orvieto gelingt, das Corporale an sich zu bringen und wie es zur Freude der Orvietaner in ihre Stadt übertragen wird, war für Darsteller und Zuschauer vom höchsten lokalpatriotischen Interesse. Zuletzt sehen wir noch, wie Thomas von Aquino im Auftrag des Papstes das Officium für den neuen Festtag verfaßt.[1] Eine Sammlung, die um die Mitte des 15. Jahrhunderts für eine Brüderschaft zu Pordenone im Friaul niedergeschrieben wurde,

1) Die drei Repräsentationen von Franciscus und Dominicus herausg. v. Sabatier u. Pontani, Nozze Ghidiglia-Tedeschi 1898; ein Faksimile der Repräsentation von Bolsena bei Monaci, Facsimili di antichi manoscritti, Roma 1883, Tav. 44—47. Weiteres über die Handschrift (Roma, Bibl. Vict. Em. 528) bei Torraca S. VI, Studi e Testi 4, 15, Archivio paleografico italiano Bd. I.

ist durch die mannigfaltige Abwechslung der metrischen Formen innerhalb der einzelnen Lauden bemerkenswert.[1] Etwa aus derselben Zeit besitzen wir auch eine Sammlung, die aus Aquila in den Abruzzen stammte, die jedoch weder in bezug auf dramatische Beweglichkeit noch auch in bezug auf den dichterischen Wert gegenüber den älteren Sammlungen irgendwelchen Fortschritt aufweist.[2] Von größerem Interesse scheint eine andere Aquilaner Sammlung aus dem Besitz der dortigen Brüderschaft des heiligen Thomas von Aquino.[3] Der Schutzpatron der Brüderschaft und noch eine andere Leuchte des Dominikanerordens, Petrus Martyr, werden hier in dramatischen Lauden vorgeführt, die den gewöhnlichen Umfang dieser Dichtungen weit überschreiten; der Lebensgeschichte des Thomas von Aquino ist eine ausführliche Einleitung vorangestellt, in welcher St. Dominicus die Jungfrau Maria bittet, dafür Sorge zu tragen, daß ein ‚doctore moderno' in der Welt erscheine. Ein näheres Eingehen auf die Dichtungen dieser Art können wir uns ersparen. Wenn so viele darunter sich erhalten haben, so rührt dies daher, daß die Brüderschaften in Italien ebenso wie die Zünfte in England (s. o. S. 211) dafür Sorge trugen, ihren Vorrat von geistlichen Dramen in sorgfältig geschriebenen Pergamentbänden zu sammeln; es wurde immer mehr Gebrauch, sie in der Reihenfolge anzuordnen, wie sie ‚per circulum anni' an den verschiedenen Festtagen zur Darstellung kamen. Übrigens verdient es Beachtung, daß mit dem Ausgang des Mittelalters die Tendenz hervortritt, die kleinen Dramen, in denen einzelne Begebenheiten aus der evangelischen Geschichte dargestellt sind, zu größeren zyklischen Darstellungen zu vereinigen,[4] doch haben sich daraus keine Mysterien in großem Stil nach der Art anderer Länder entwickelt; was von solchen Dichtungen in Italien vorhanden ist, geht, wie sich noch zeigen wird, auf französischen Einfluß zurück.

Neben den Lauden der Brüderschaften finden wir in Italien noch eine eigentümliche Form dramatischer Darstellungen in Verbindung mit der Predigt. Es haben sich aus dem 15. Jahrhundert mehrere Predigttexte erhalten, aus denen hervorzugehen scheint,

---

1) Beispiele in den Studj di filologia romanza 6, 232 ff.

2) Besprochen und herausg. v. Percopo im Giornale VII ff.

3) Über diese Handschrift vgl. de Bartholomaeis in den Studj di filol. rom. 6, 167 ff., 223.

4) Vgl. hierzu die ausführliche Darstellung von De Bartholomaeis a. a. O.; d'Ancona 1, 171, 460.

daß die Passionsprediger, um die Gemüter der Hörer tiefer zu erregen, die Erzählung der Passion mit der Vorführung von lebenden Bildern begleiteten. Die meisten dieser Predigten stammen aus der Abruzzengegend. So finden wir in einer Predigt im Municipalarchiv zu Aquila die Worte: ‚Sehet Christus am Kreuz ausgestreckt und grausam angenagelt', und dazu am Rande die Bemerkung: ‚Hier wird der Gekreuzigte gezeigt.'[1] Offenbar wurde bei diesen Worten ein Vorhang aufgezogen, der bis dahin die Gestalt des Erlösers verhüllt hatte. In diesem Falle wäre es freilich denkbar, daß es sich bloß um ein Bild und nicht um einen lebenden Menschen handelte. Ausgeschlossen ist diese Möglichkeit jedoch bei einigen anderen abruzzesischen Predigten, über welche de Lollis[2] berichtet. Nach seiner Darstellung wurden während dieser Predigten einzelne Szenen aus der Passion von stummen Schauspielern aufgeführt; der Prediger sprach von der Kanzel herunter den Dialog, den die Darsteller mit ihrer Gestikulation begleiteten; falls diese Auffassung richtig ist, hätten wir hier eine merkwürdige Analogie zu der mittelalterlichen Ansicht über die antiken Komödien- und Tragödienaufführungen. Eine Predigt des Matteo Agrigentino († 1451) war von der Aufführung der Szene begleitet, wie Maria dem kreuztragenden Sohn begegnet.[3] Hier wurden jedoch die Worte Christi ohne Zweifel von dem Darsteller dieser Rolle gesprochen, die Worte Marias entweder von dem anderen Darsteller oder von dem Prediger selber. Welch gewaltigen Eindruck solche Szenen hervorriefen, wird durch einen Peruginer Chronisten bestätigt, der uns von einer Darstellung der Passion erzählt, die der Volksprediger Roberto von Lecce am Karfreitag 1448 veranstaltete.[4] Er hielt die Predigt auf dem Platz vor dem Lorenzo-Dom. Aus dem Dom trat der kreuztragende Christus hervor; ihm entgegen ging Maria in schwarzem Gewand und nun bewegte sich der Zug nach dem Standorte des Predigers hin, wo die Kreuzigung, die Klagen der Frauen am Fuße des Kreuzes und endlich die Kreuzabnahme

1) De Bartholomaeis, Ricerche S. 147.

2) Bulletino dell' istituto storico Italiano III, 80 ff.

3) De Bartholomaeis, Richerche S. 143. Über andere Predigten mit dramatischen Bestandteilen ebenda S. 144, 154.

4) S. o. S. 178. Über den effektkundigen Roberto von Lecce und andere Prediger dieser Art sind auch die merkwürdigen Mitteilungen des Erasmus (Ecclesiastae sive de ratione concionandi libri IV, Basel 1535 S. 287 ff.) zu vergleichen.

dargestellt wurden. Das Volk begleitete die Szenen mit Jammern und Weinen; der Chronist zählt sechs Leute auf, die noch an demselben Morgen den Entschluß faßten, ins Kloster einzutreten. Doch war diese Art Aufführungen nicht auf die Passion beschränkt; in Mailand veranstaltete ein Franziskanerpater 1475 ähnliche Aufführungen während der Osterpredigt. In Venedig wurden die Aufführungen während der Predigt 1503 durch ein Mandat des Patriarchen verboten. Auch aus anderen Ländern haben wir einige Beispiele dieses Gebrauchs, der wie es scheint, vor allem von den Franziskanern geübt wurde.[1]

Wenn auch die hier besprochenen Nachrichten über dramatische Szenen in Verbindung mit der Predigt sämtlich nicht über das 15. Jahrhundert zurückreichen, so ist es doch unzweifelhaft, daß diese eigentümliche Gattung des Dramas schon früher in Italien vorhanden war. Sie begegnet uns schon im 14. Jahrhundert in einer reicheren, ausgebildeteren Gestalt, der gegenüber die Texte des 15. Jahrhunderts wie Repräsentanten einer früheren, unvollkommeneren Entwicklungsstufe erscheinen. Ein Karfreitagsspiel, welches dazu bestimmt war, in Verbindung mit der Predigt vorgetragen zu werden, ist uns in einer Handschrift überliefert, welche die Jahreszahl 1375 trägt, doch zeigt die Mischung zweier Dialekte — umbrisch und venezianisch —, daß wir hier nicht mehr die ursprüngliche Gestalt vor uns haben.[2] Hierfür spricht auch der Umstand, daß in den Bühnenanweisungen zu wiederholten Malen bemerkt wird, ‚wie es hergebracht ist' (come è consueto); die Juden reichen Essig und Galle, ‚wie es hergebracht ist', Longinus sticht Christus in die Seite ‚wie es hergebracht ist' usw. Als Schauplatz haben wir uns das Viereck vor dem Chor in der Mitte der Kirche zu denken, welches zugleich zu dem Hauptschiff und zu dem Querschiff gehört, wo gewöhnlich an einem der Hauptpfeiler die Kanzel angebracht war, so daß der Prediger die Handlung übersehen und mit seinen Worten begleiten konnte. Zur Aufführung bediente man sich eines erhöhten Gerüsts (talamo), auf welchem sich, dem gewöhnlichen Inszenierungs-

1) D'Ancona I, 290, 344. In Laval predigte zu Ostern 1507 ein Franziskaner; von Zeit zu Zeit hielt der Prediger inne und es zeigten sich dann hinter einem Vorhang lebende Bilder. 1527 hat ebenda noch ein anderer Franziskaner solche Schaustellungen veranstaltet. Weitere Beispiele aus Frankreich bei Roy III, 313, 322.

2) Vgl. d'Ancona I, 184 ff. Ein Abdruck dieses Spiels bei Torraca S. 65 ff.

system entsprechend, bestimmte feste Plätze (luoghi deputati) für die verschiedenen Darsteller befanden. Die Handlung beginnt in dem Augenblick, wo der Prediger gerade an die Erzählung der Geißelung Christi gekommen ist. Nun wird Christus von den Henkersknechten an die Säule geführt, sie geißeln ihn, aber nicht in der realistischen Weise wie anderwärts, sondern nur ‚un poco, devotamente' und er wendet sich zu Johannes, den er zu seiner Mutter schickt. Es folgt nun eine Darstellung der Passion Christi und der Kreuzabnahme; von Zeit zu Zeit wird die Handlung unterbrochen und der Prediger greift wieder ein, doch sind seine Worte nicht im Text überliefert. Der dichterische Wert des Machwerks ist ein sehr geringer. Der Schmerz der Gottesmutter wird unter Verwendung der hergebrachten Züge in möglichst grellen Farben geschildert. Sie ergeht sich in lang hingezogenen Klagen während der Kreuzigung und nach der Kreuzabnahme,[1] sie jammert, daß der Sohn zum Räuber spreche und nicht zu ihr, sie zeigt am Schluß den Frauen die Nägel und fragt, ob jemals eine solche Grausamkeit begangen worden sei. Offenbar war alles darauf berechnet, unter den Zuschauern einen solchen Paroxysmus zu erregen, wie er uns für die Aufführung in Perugia durch den Bericht des Chronisten bezeugt ist. Auch die jenseitige Welt greift in die Handlung ein: Gabriel erscheint als Tröster Marias, Gott Vater schickt seine Engel hernieder, um dem Sohn in der Todesstunde beizustehen, der Teufel erscheint, um Christus zu bereden, er möge vom Kreuz herabsteigen, die Toten stehen aus ihren Gräbern auf und berichten Christus, daß er von den Erzvätern erwartet werde, eine Szene, die der Prediger in einer besonderen Erörterung behandelt. Das Versmaß ist die Oktave, für die mir in der dramatischen Laudenpoesie kein so frühes Beispiel bekannt ist. Die Überschrift lautet ‚Devozione für den Karfreitag.' Derselbe Ausdruck wird auch von dem Chronisten für die Peruginer Predigtszene angewendet, doch ist die Nomenklatur für die verschiedenen Gattungen hier ebenso schwankend wie in anderen Ländern; es scheint, daß der Ausdruck mitunter auch für die Bezeichnung dramatischer Lauden gedient hat.[2] Ob das Stück zum Gesangsvortrag bestimmt war, ist nicht ersichtlich; daß öfter

1) Torraca S. 88 muß es wohl heißen: se facia la schiavacione secondo che è consueto (nicht sclamacione). Schiavacione = Herausziehung der Nägel. Über die Anordnung der Personen nach der Kreuzabnahme s. o. S. 217.

2) Vgl. Gaspary, Gesch. d. ital. Lit. 2, 197.

eine Person mit ‚er sagt' (dice) eingeführt wird, kann jedenfalls nicht als Gegenbeweis gelten.

Die Handschrift enthält auch eine Devozione für den Gründonnerstag[1] in derselben Form und demselben Stil, auch mit derselben Dialektmischung, doch fehlen hier in den Didaskalien alle Hindeutungen darauf, daß die Aufführung mit der Predigt verbunden war. Die Handlung geht von dem letzten Gastmahl in Bethanien[2] bis zur Gefangennahme in Gethsemane. Es begegnen uns hier zum erstenmal viele von den traditionellen Zügen, die in den großen Mysterien des ausgehenden Mittelalters wiederholt auftauchen, z. B. daß Maria ihren Sohn der Fürsorge des Judas empfiehlt, und daß die Wächter dreimal zu Boden stürzen, ehe sie an den Erlöser Hand anlegen.

In einer Sieneser Handschrift des 15. Jahrhunderts hat sich eine ähnliche dramatische Dichtung erhalten;[3] sie gehört jedoch dem Weihnachtszyklus an und erinnert insofern an die älteren Formen des liturgischen Dramas, als sie sich nicht an die Predigt, sondern an die Messe anschließt. In der Kirche ist eine Bühne mit der Hütte von Bethlehem aufgeschlagen, schon während der Messe erscheint ein Engel und singt das Gloria in excelsis. Dann, nach beendeter Messe, erscheint wieder ein Engel als Prologsprecher und nun beginnt das eigentliche Weihnachtsspiel; es umfaßt die Geburt Jesu, die Anbetung der Hirten, die auch hier Geschenke darbringen, einen Käse und ein Fäßchen Wein; alsdann folgt die Anbetung der Magier, zum Schluß ein Epilog des Engels. Das Spiel ist aus zwei anderen zusammengesetzt, die sich in der gleichen Handschrift finden, einem Hirtenspiel in Oktaven und einem Dreikönigsspiel in der Form der Ballata. Schon in dem Dreikönigsspiel war ein Engel als Sprecher des Prologs und Epilogs erschienen. Es zeigt sich also auch hier die Neigung zur Vorführung ausführlicherer dramatischer Dichtungen, eine Neigung, die in Italien wie anderwärts mit einer Vorliebe für das tändelnde und spielende und mit einer gewissen breiten Redseligkeit verbunden erscheint.

1) Bei Torraca S. 47 ff.

2) Aus den Worten ‚uno de li manzaturi sia Lazaro' möchte ich nicht die Folgerungen ziehen, wie d'Ancona I, 193. Die Worte beruhen auf Joh. 12, 2; falls die Aufführung mit einer Predigt verbunden war, hat der Prediger wohl an die Anwesenheit des Lazarus ähnliche Betrachtungen geknüpft, wie z. B. der Karthäuser Ludolf in seinem Leben Jesu II, cap. 25.

3) Herausg. von de Bartholomaeis, Atti della R. Accademia dei Lincei, ser. IV, Rendiconti vol. VI (1890) S. 304 ff.

Im 15. Jahrhundert entwickelte sich indes eine neue Form des geistlichen Dramas, die ‚sacra rappresentazione', die vor allem in Florenz gepflegt wurde. Mit dem Weihnachtsspiel der Sieneser Handschrift haben die sacre rappresentazioni das gemeinsam, daß auch in ihnen die Form der Oktave vorherrscht und daß sich fast regelmäßig ein Engels-Prolog und Epilog findet. Es spricht alles dafür, daß sich in dem Sieneser Weihnachtsspiel eine Übergangsform von den Lauden zu den Repräsentationen erhalten hat. In letzteren tritt allerdings der kirchliche Charakter mehr und mehr zurück; man hat hier auch mitunter die Ausstattungseffekte angewandt, in denen die Bewohner von Florenz Meister waren. Doch findet sich schon in dem Weihnachtsspiel ein großer Knall- und Lichteffekt bei der Erscheinung des Engels vor den Hirten.

Im übrigen sind die Anfänge dieser neuen Abart des Dramas in Dunkel gehüllt. Wir können bloß so viel sagen, daß Feo Belcari (1410—1484) unter den bekannten Dichtern von Repräsentationen der älteste ist und daß die erste datierbare Aufführung eines solchen Stückes (Belcaris Abraham und Isaak) in das Jahr 1448 fällt.[1] Dann aber können wir verfolgen, wie sich von der Mitte des 15. bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts eine reiche literarische Produktion auf diesem Gebiet entwickelte; es haben sich etwa hundert Repräsentationen erhalten.[2] Wie in anderen Ländern, so ragen auch hier die dramatischen Formen des ausgehenden Mittelalters noch weit in die neue Zeit hinein, ohne daß sich allgemein gültige Merkmale aufstellen ließen, durch welche die später entstandenen Werke von den früheren unterschieden werden könnten. Die meisten Stücke sind im Druck erschienen und gewähren uns durch die Datierung oder die Beschaffenheit des Drucks einen Anhaltspunkt für die Entstehungszeit. Bei den späteren Drucken muß man freilich oft mit der Möglichkeit einer älteren Vorlage rechnen. Viele Drucke gehen noch ins 15. Jahrhundert zurück, so namentlich eine Sammlung in Kleinquart, die in zwei Bänden vierzehn Stücke umfaßt. Die Namen der Verfasser sind in den meisten Fällen unbekannt. Aus älterer Zeit

1) Erwähnung verdient der Umstand, daß das Hirtenspiel der Sieneser Handschrift in einer anderen Handschrift mitten unter Dichtungen des Feo Belcari überliefert ist. Vgl. de Bartholomaeis a. a. O. und d'Ancona 1, 259.

2) Verzeichnet von Batines, Bibliografia delle antiche rappresentazioni etc., Firenze 1852. Mir waren bloß die 43 zugänglich, die in der von d'Ancona veranstalteten dreibändigen Sammlung der Sacre Rappresentazioni (Firenze 1872) enthalten sind.

sind neben Belcari noch zu erwähnen: zwei Mitglieder des Hauses Medici, Lorenzo der Prächtige und Lorenzo di Pier Francesco, ferner Araldo Benci, Bernardo Pulci und seine Frau Antonia, vielleicht auch sein Bruder Luigi, der Dichter der Morgante Maggiore, endlich Castellano Castellani, seit 1489 Professor des kanonischen Rechts in Pisa.

Durch einen merkwürdigen Umstand unterscheiden sich diese Repräsentationen von den meisten Erzeugnissen der mittelalterlichen dramatischen Literatur. Sie waren dazu bestimmt von Knaben aufgeführt zu werden, die sich zu frommen Brüderschaften vereinigt hatten.[1] Diese Bestimmung ist schon bei den Stücken des Feo Belcari erkennbar. Zwei darunter, Mariä Verkündigung und das jüngste Gericht behandeln allerdings Stoffe, die schon in der älteren Laudenpoesie vorkommen und erinnern an diese Poesie auch hinsichtlich der Auffassung und Behandlung, wenn man von einer gewissen behaglichen Geschwätzigkeit absieht. Bei zwei andern scheint jedoch der Stoff mit Rücksicht auf die jugendlichen Darsteller gewählt, sie behandeln die Opferung Isaaks und eine Szene zwischen Jesus und Johannes in der Wüste. Hier wird vorausgesetzt, daß Johannes sich schon als Knabe in die Einsamkeit zurückgezogen hat, eine Vorstellung, die aus Bonaventuras Meditationen stammt und auch mehreren Werken der Florentiner bildenden Kunst zugrunde liegt:[2] Jesus auf der Rückkehr von Ägypten begibt sich zu ihm und verkündigt, er werde sich im dreißigsten Lebensjahr von ihm taufen lassen. Auch in der späteren Repräsentationenliteratur zeigt sich oft genug die Rücksicht auf Belehrung und Erbauung der heranwachsenden Jugend. Hieraus erklärt sich die Wahl von Stoffen wie Isaak und Ismael, Joseph und seine Brüder, der verlorene Sohn, der zwölfjährige Jesus im Tempel, Tobias und der Engel. In den Legenden von Josaphat und Chrysanthus spielt die Jugenderziehung gleichfalls eine wichtige Rolle. Dies Element wird selbst in solche Stücke hineingetragen, denen es ursprünglich fremd ist. In der Legende von den drei Jakobspilgern (s. o. S. 289) wird die Verleumderin auf den Richtplatz geführt und beschuldigt ihre Mutter, ihr ganzes Unglück käme daher, daß sie in der Jugend schlecht erzogen und nicht streng genug bestraft worden sei. Regeln der Tugend und praktischen Lebensweisheit finden sich

1) Eine Aufzählung dieser Brüderschaften bei d'Ancona 1, 405.

2) Vgl. Repertorium f. Kunstwissensch. 21, 59, Mâle S. 27.

überhaupt in den Repräsentationen ungleich viel häufiger als in anderen geistlichen Dramen, auch Vasthi nach ihrem Fall und Haman vor seiner Hinrichtung verkünden dem Publikum in längeren Ansprachen, was man aus ihrem Unglück für Lehren ziehen könne. Demselben moralischen Zweck dienen auch die Vorspielszenen, die wir bei einigen Stücken finden, so im Spiel von dem Jesusknaben im Tempel, wo zuerst eine Streitszene zwischen zwei guten und zwei bösen Knaben vorgeführt wird; die guten Knaben begeben sich dann auf den Schauplatz und sehen sich das Spiel an. Am berühmtesten unter diesen Vorspielszenen ist jedoch diejenige, welche Araldo zu dem Spiel von Abraham und Hagar gedichtet hat, sie bewegt sich sehr frisch und lebendig in der Form der Frottola.[1] Ein Vater hat zwei Söhne, einen guten und einen bösen, er geht mit ihnen zur Aufführung hinaus nach Fiesole, der Regisseur läuft geschäftig hin und her, er läßt sich auf ihre Bitten herbei, ihnen einiges über das Stück mitzuteilen, ein verspäteter Schauspieler kommt in aller Eile herzu, das Stück beginnt und der böse Sohn wird durch die Geschichte Isaaks und Ismaels so ergriffen, daß er am Schluß seinem Vater zu Füßen fällt und eingesteht, er habe ein eben solches Schicksal wie Ismael verdient. Dieses Vor- und Nachspiel wurde auch durch besondere Abdrücke verbreitet und Borghini erzählt, daß alle Kinder es auswendig wußten.[2] Doch sind manchmal auch solche Szenen ganz willkürlich und kunstlos angeflickt, z. B. die Szene am Schluß der Repräsentation von einem Pilger, wo ein böser Knabe einen guten zum Hazardspiel verleiten will.[3] Die Prologe enthalten oft ausdrückliche Hinweise auf das jugendliche Alter der Darsteller, gewöhnlich werden die ‚Väter und Brüder' unter den Zuschauern angeredet.

Die Florentiner Repräsentationenbühne ist also im Grund genommen ein harmloses Kindertheater, und wenn wir schon bei andern geistlichen Dramen auf die Anlegung eines eigentlich künstlerischen Maßstabs verzichten mußten, so ist dies hier in noch höherem Grade der Fall. Den meisten Stücken sieht man es deutlich an, daß sie ihren Verfassern nicht viel Kopfzer-

---

1) Beispiel (Sacre Rappresentazioni 1, 11): Or sù, io son contento. Nota bene e attento Tien lo ingegno e l'orecchio. Nel Testamento vecchio usw.

2) Nach d'Ancona I, 395.

3) Sacre Rappresentazioni 3, 430 ff.

brechens gekostet haben. Auch das Spiel des Lorenzo von Medici von den Heiligen Johannes und Paulus (aufgeführt 1489) trägt den Durchschnittscharakter der Gattung, und es ist gewiß verfehlt, die flüchtig hingeworfene Dichtung als ein Herzensbekenntnis aufzufassen;[1] bei einer eingehenden Betrachtung über die Regierungskunst ist allerdings zuzugeben, daß sie die eigensten Ansichten Lorenzos wiederspiegelt, und auch manche Züge in der Schilderung des christenfeindlichen Julianus Apostata sind für den Renaissancedichter charakteristisch. Auch bei dem andern medicäischen Dramatiker, Lorenzo di Pier Francesco, dem Dichter einer Kreuzerfindung,[2] hat man Anspielungen gefunden; der Dichter, der gegen seine eigene Familie die Partei des Volks ergriff, preist die Volksherrschaft und verwünscht die Tyrannei. Sonst ist an seinem Stück noch die Eröffnungsszene bemerkenswert: ein Vater begibt sich mit seinem Sohne auf den Schauplatz; doch ist der Inhalt ihres Gesprächs nicht die übliche pädagogische Weisheit, sondern eine sehr lebendige Schilderung der lärmenden Menge, die dichtgedrängt den Beginn der Vorstellung erwartet. Was die Dichter der Familie Pulci betrifft, so zeigen die Werke Bernardos und Antonias keine hervorstechenden Eigentümlichkeiten. Luigi Pulci hat die Legende der heiligen Theodora dramatisiert, der Antiochenischen Jungfrau, welche die Liebesanträge des römischen Prokonsuls zurückwies und zur Strafe den Wüstlingen in einem schlechten Hause preisgegeben werden sollte. Doch wurde sie durch einen edlen Jüngling gerettet, mit dem sie gemeinsam den Märtyrertod erlitt. Von einer Rappresentazione di S. Teodora, die sich in mehreren Drucken des 16. Jahrhunderts erhalten hat, können wir nicht mit Bestimmtheit sagen, ob sie mit Pulcis Drama identisch ist, jedenfalls ragt sie über die Durchschnittswerke der Gattung weit empor. Die Leidenschaft des Prokonsuls wie die Gottergebenheit der Jungfrau sind in den schwungvollen Oktaven vortrefflich ausgedrückt; am Schluß werden die beiden Märtyrer gefesselt, sie stimmen einen Lobgesang an und lassen sich zum Richtplatz führen. Das Ganze klingt aus in den Terzinen des Epilogs, der erzählt, wie sie unter dem Schwert des Scharfrichters fielen, und die Hörer ermahnt, ihren Blick auf die jenseitige Welt gerichtet zu halten; der Dichter verschmäht es, durch die Vorführung einer Henkerszene zu wirken. Doch auch der

1) Vgl. d'Ancona I, 261 ff, Gaspary 2, 251.

2) Ungedruckt. Mitteilungen daraus bei d'Ancona I, 267 f., 383 ff.

Humor fehlt nicht ganz in der Schilderung der dienstfertigen Begleiter des Prokonsuls und der wankelmütigen Freundinnen Theodoras. Dann ist noch ein komisches Intermezzo eingefügt, das außerhalb des Ganges der Handlung steht: während Theodora sich in Mannskleider steckt, um aus ihrem schändlichen Aufenthaltsort zu fliehen, treten zwei schimpfende und zankende Weiber auf, Mona Minuccia beschuldigt Mona Acconcia, ihr Eier gestohlen zu haben. Die Frottola zu Beginn des Stückes beweist, daß es dazu bestimmt war durch junge Mädchen in einem Frauenkloster vorgeführt zu werden. Hieraus erklärt sich wohl auch die Enthaltsamkeit in bezug auf die Marterszene. In der Frottola wird ein Bild der kleinen Kabalen und Intriguen entworfen, die überall und zu allen Zeiten mit dem Theaterwesen verbunden waren: zwei Schwestern beschweren sich über ihre schlechten Rollen und ihre unansehnlichen Kostüme, sie wollen nicht mitspielen, obwohl der Saal schon mit Zuhörern angefüllt ist, doch werden sie zuletzt durch die Zusicherung schönerer Kostüme besänftigt. Daß die dramatischen Aufführungen auch sonst noch als ein harmloser Zeitvertreib in den Frauenklöstern beliebt waren, ergibt sich aus einer Frottola von drei Klosterschwestern, die nicht mit einer bestimmten Repräsentation zusammen überliefert ist und überall angefügt werden konnte; auch hier dreht es sich um schauspielerische Eifersüchteleien.[1]

Von Castellano Castellani erzählt Fabroni, der Geschichtschreiber der Universität Pisa,[2] er habe die heilsamen Lehren und Geschichten des Evangeliums in Verse gebracht, mit der Absicht, sie Knaben und Landleuten besser einzuprägen. Das dichterische Verdienst der sechs Repräsentationen, die unter seinem Namen überliefert sind, ist ein sehr geringes, manchmal hat er sich auch selber ausgeschrieben. Seine Verse haben etwas Triviales und Handwerksmäßiges, nur selten, z. B. da Euphrasia ihre Tochter ins Kloster bringt (S. R. II, 283) erheben sie sich zu einem höheren Ton. Allgemeine Weisheitsregeln werden bei allen passenden und unpassenden Gelegenheiten angebracht; wenn ein Herr seinen Diener mit einem Auftrag fortschickt, stellt der Diener fast regelmäßig eine Betrachtung darüber an, daß es seine Pflicht sei, die Befehle des Herrn pünktlich auszuführen. Wo Castellani sich zu einem pathetischen Ton erheben will, scheitert er fast regelmäßig;

1) Etruria 1852 II, 174; Stellen daraus bei d'Ancona I, 386 f.
2) Fabroni, Historia academiae Pisanae I, 166.

in seinem Spiel vom verlornen Sohne reicht der betrübte Vater dem leichtfertigen Jüngling ein Messer, er möge ihm doch lieber gleich das Herz ausreißen. Dagegen erfreut er uns in seinem St. Onofrio durch eine charakteristische Szene aus dem Landleben; zwei Bauern klagen über die Bedrückung durch ihre Gutsherren und überlegen, wie sie die Herren bei Ablieferung der Abgaben betrügen könnten. Castellanis Name findet sich auch auf dem Titel einer dramatischen Passion in den gangbaren Formen der Repräsentation, ohne hervorstechende Eigentümlichkeiten, aber in schönen, fließenden Versen, die es als zweifelhaft erscheinen lassen, ob Castellani wirklich der Verfasser war.

Schon aus dem Obigen ergibt sich die Mannigfaltigkeit der in den Repräsentationen behandelten Stoffe. Es wurde neben der biblischen Geschichte der ganze Reichtum der Legendenliteratur herangezogen. Neben Märtyrerdramen — z. B. von St. Barbara, St. Ignatius, St. Ursula und ihren Jungfrauen — finden wir eine auffallend große Zahl von Dramen, in denen die Weltflucht in der strengen Form des asketischen Einsiedlerlebens verherrlicht wird, so die von Onuphrius und Paphnutius, ferner eine handschriftlich erhaltene Repräsentation von einem alten Eremiten und seinem jungen Gefährten, die man früher irrtümlich für das älteste Werk der ganzen Gattung gehalten hat.[1] Auch wird gerne in den Repräsentationen dargestellt, wie der Held sich zum Schluß in eine einsame Wüstenei zurückzieht, so der junge Josaphat und die heilige Guglielma; ein gleiches geschieht in der italienischen Dramatisierung der Theophiluslegende. Die Marienmirakel gewährten auch in Italien den Dramaturgen eine reiche Ausbeute. Wie in Frankreich, so wurden auch hier Geschichten aus dem weltlichen Sagenschatz durch Einfügung von Marien-Erscheinungen zu Mirakeln umgestempelt und zwar sind es auch hier Geschichten von verleumdeten und unschuldig verfolgten Frauen, an denen diese Umwandlung vollzogen wird. Die schöne Stella muß vor ihrer eifersüchtigen Stiefmutter fliehen, die schöne Uliva vor der unnatürlichen Liebe des eigenen Vaters. Beide erleben die mannigfachsten und wunderlichsten Abenteuer, bis endlich die ausdauernde Tugend ihren Lohn erhält: in die Uliva, die aus der Mitte des 16. Jahrhunderts stammt, sind noch allerlei mythologische Intermezzi und Balletts im Sinne der ausgebildetsten Renaissance-Dramaturgie eingefügt. Die heilige Guglielma, von

1) Zuletzt herausg. von Torraca S. 97 ff.

der die Acta Sanctorum nichts wissen, wird von ihrem Schwager verleumdet, dessen Liebesanträge sie zurückgewiesen hat, und heilt ihn nachher, als er zur Strafe für sein Verbrechen vom Aussatz befallen wird. In mehreren Repräsentationen wird dargestellt, wie der heilige Jacobus die Pilger beschützt, die zu seinem Grab in Spanien wallfahrten. In einem dieser Stücke gibt sich der Teufel für den Heiligen aus, tritt zu dem Pilger und redet ihm ein, er tue ein gottgefälliges Werk, wenn er sich selbst ums Leben bringe. Der Pilger tut, wie ihm befohlen, nun erscheint sogleich der Teufel in seiner wahren Gestalt, um die Seele abzuholen, doch gelingt es dem Heiligen noch rechtzeitig, seinen treuen Diener zu retten und zum Leben zurückzuführen. Die Repräsentation von Rosana und Ulimento ist nichts als eine Umgestaltung der weitverbreiteten Sage von den verliebten Kindern Flore und Blancheflur. Hier fehlt zwar die Marienerscheinung, doch wird, dem Zweck dieser Aufführungen entsprechend, neben der Liebesgeschichte das religiöse und sittliche Element gebührend hervorgehoben. Ein Einsiedler bekehrt die Eltern Rosanas zum Christentum, indem er das Götzenbild im Tempel zum Geständnis zwingt, daß es eigentlich ein böser Dämon sei; Rosana tauft ihren heidnischen Geliebten und ermahnt ihn zum Gehorsam gegen seine Eltern. Diese Repräsentation gehört zu den allerpopulärsten. Vom Ende des 15. Jahrhunderts bis zum Jahre 1610 werden 27 Drucke gezählt und bis in unsere Zeit hinein werden für den Gebrauch des Landvolks neue Auflagen veranstaltet. Und in der Tat verdient sie diese Beliebtheit. In leichten und anmutigen Versen fließt der Dialog dahin, auch in den leidenschaftlichen Partien ist manches gut geraten, und wo geschildert wird, wie der Jüngling den Aufenthalt des Mädchens im Serail des Sultans auskundschaftet, da fehlt es auch nicht an einem Anflug von Humor. Boccaccios Novelle von der geduldigen Griseldis wurde noch im 15. Jahrhundert dramatisiert. Diese Repräsentation ist ungedruckt, doch scheint auch hier, nach den bekannt gewordenen Proben zu urteilen,[1] das religiöse Element stark betont zu sein.

Von allen diesen Repräsentationen ist neben Theodora und Rosana die von dem heiligen Giovanni Gualberto als die wertvollste und eigentümlichste hervorzuheben. Der ungenannte Dichter führt hier den Florentinern eine Gestalt aus der Geschichte ihrer eigenen Vaterstadt vor. Giovanni Gualberto († 1073), der

1) Bei d'Ancona 1, 439.

Stifter des Ordens von Vallombrosa, sollte als Jüngling die Blutrache an dem Mörder seines Bruders vollziehen. Er traf ihn an einem Karfreitag und fiel über ihn her, doch der Mörder flehte ihn an, des heiligen Tages zu gedenken und ihm im Namen des Gekreuzigten zu verzeihen. Die versöhnten Feinde knieten zusammen vor einem Kruzifix nieder und es begab sich, daß das Jesusbild dem jungen Giovanni zunickte. Tief bewegt faßte er den Entschluß, in das Kloster San Miniato einzutreten und ließ sich auch dadurch nicht abbringen, daß der Abt ihm in eindringlichen Worten die Strenge der klösterlichen Verpflichtungen vorhielt. Der Vater, aufs höchste aufgebracht, kam ins Kloster und wollte den Sohn um jeden Preis wieder in die Welt zurückführen, Giovanni vermochte ihn jedoch dazu, daß er, wenn auch mit schmerzlicher Rührung, seine Zustimmung erteilte. Der junge Mönch blieb im Kloster und als der Abt gestorben war, sollte er zu seinem Nachfolger ernannt werden. Bescheiden lehnte er diese Würde ab, doch nun benutzte ein ehrgeiziger Mönch die Gelegenheit, sich durch Bestechungen und Intrigen mit Hilfe des käuflichen Bischofs zum obersten Amt im Kloster aufzuschwingen. Die Herrschaft des neuen Abtes entsprach diesem Anfang, Giovanni konnte und wollte nicht länger in dem entweihten und verweltlichten Kloster bleiben und wandte sich in der Not seines Herzens an einen frommen Einsiedler. Dieser trug ihm auf, sich nach dem Marktplatz zu begeben und dort öffentlich vor allem Volk das schamlose Treiben der bestechlichen Priester zu enthüllen. Giovanni tat wie ihm befohlen. Dies alles wird in der Lebensgeschichte des Heiligen erzählt,[1] in der Repräsentation wird noch hinzugefügt, wie auf Geheiß des Bischofs ein spanischer Meuchelmörder gedungen wird, um Giovanni aus dem Wege zu räumen. Damit endigt das Stück, das offenbar unvollständig überliefert ist. In der Anordnung des Stoffs erhebt sich der Verfasser nur wenig über das Durchschnittsmaß seiner unbeholfenen Kunstgenossen. Aber doch ist er von der eigentümlichen Schönheit des überlieferten Stoffes gehoben und durchdrungen; die Begegnung mit dem Mörder am Karfreitag, der Zorn und die Rührung des Vaters kommen zu voller Wirkung. Ausführlich verweilt er bei dem Bischof und dem gewissenlosen Abt, doch schildert er ihr Treiben nicht mit frivolem Spott, sondern mit tiefer Empörung. Ruberto nimmt drei Klosterbrüder beiseite, er will sich mit ihnen zum

1) Acta Sanctorum Juli III, 349 ff.

Bischof begeben und ihm hundert Dukaten überreichen; wenn alles gut geht, will er sie später zu seinen höchsten Würdenträgern erheben. Bei der Schilderung des bischöflichen Hofes gebraucht der Dichter zu unserm Erstaunen ein geschicktes Mittel der Charakteristik, wie es in ähnlicher Weise auch ein neuerer Dramatiker anwenden könnte. Ehe Ruberto am bischöflichen Hofe erscheint, wohnen wir dort einer andern Szene bei. Der Bischof hat einen Streit zwischen zwei Priestern zu entscheiden. Bevor er die Parteien anhört, erkundigt er sich durch einen Kaplan nach ihren Verhältnissen. Der Kaplan meldet, der eine sei arm, aber ein guter Priester und beim Landvolk beliebt, der andere habe einen Sack voll Dukaten bei sich. Nun werden sie hereingelassen, der Bischof läßt sich den Geldsack heimlich zustecken und entscheidet zugunsten des Spenders. Nach dieser Einleitung läßt sich denken, daß auch Ruberto sein Geschäft glatt abwickelt. Als er zum Abt erhoben ist, verliert sich auf einmal seine frühere falsche Demut, es wird uns in einer charakteristischen Szene vorgeführt, wie brutal er mit den zinspflichtigen Bauern umgeht.

Im allgemeinen kann man jedoch den Grundzug der Repräsentationen als eine charakterlose Nüchternheit bezeichnen, verbunden mit äußerer Glätte der Form. Man hat schon öfter die Kürze der Repräsentationen im Gegensatz zu der unförmlichen Länge der Mysterienspiele bei andern Völkern gerühmt. Aber ein wirklicher Vorzug ist das nicht, denn in bezug auf künstlerische Abrundung und auf Hervorhebung des Wesentlichen stehen die Repräsentationen und die auswärtigen Mysterien auf gleich niedriger Stufe. Der geringere Umfang ergab sich ganz naturgemäß daraus, daß es sich hier nicht um große städtische Feste handelte, an denen die ganze Bürgerschaft teilnahm, sondern um einen Zeitvertreib für halbwüchsige Jünglinge. Damit erklärt sich auch ein anderer Vorzug dieser Spiele, die diskretere Behandlung der komischen Partien, die Vermeidung grober Zoten. Im übrigen finden wir hier ähnliche komische Figuren wie in den französischen Mysterien: durstige Botengänger, zudringliche Bettler und dann auch Krüppel, so ist z. B. im Auferstehungsspiel das komische Element dadurch vertreten, daß im Wirtshause von Emaus ein Buckliger als Kellner aufwartet. Wenn eine Krankheit und ihre übernatürliche Heilung geschildert wird, dann lassen sich die Dichter nicht leicht die Gelegenheit entgehen uns die Ärzte vorzuführen, wie sie mit gravitätischer Miene das Uringlas betrachten

und mit reichlicher Einmischung lateinischer Brocken ihre Meinung abgeben, bis dann endlich ihre Kunst vor der wunderbaren Kraft des Heiligen zu schanden wird. Castellani verfehlt nicht, an einer solchen Stelle ausdrücklich zu bemerken, daß der Spott sich nur auf die Stümper, nicht auf die guten Ärzte beziehe.[1] Ganz roh und abgeschmackt ist die Komik in dem Weihnachtsspiel, wo zwei bethlehemitische Mütter sich über die Vorzüge ihrer Kinder streiten und auch nach deren Ermordung den Streit unter Begleitung von Prügeln fortsetzen. In der Repräsentation von St. Barbara wird in einer sehr stark aufgetragenen Szene vorgeführt, wie die Heilige die Götzenbilder anspeit und in den Abtritt werfen läßt.

Beachtung verdient es auch, daß die Teufel in den Repräsentationen nicht gar so häufig auftreten, wie überhaupt hier nicht ein solches fortwährendes Eingreifen der jenseitigen Welt stattfindet. Doch erscheint der Teufel oft in Verkleidung, so in der oben erwähnten Repräsentation von dem Jakobspilger. Mehrmals versucht er auch unter der Maske eines Klosterbruders die Asketen von ihrem strengen Lebenswandel abzubringen, dann wird er aber regelmäßig erkannt und mit Schimpf und Schande fortgejagt. Im Theophilus erscheint er als Bettler, um durch eine Verleumdung die Absetzung des Vicedominus herbeizuführen; nachdem aber die Ränke der Höllengeister fehlgeschlagen sind, lassen sie ihren Zorn an dem jüdischen Zauberer aus, den sie zum Schluß durchprügeln und in die Hölle schleifen.

Auch das Verhältnis der Dichter zu der Überlieferung ist im wesentlichen dasselbe, wie in andern Ländern. Erwähnenswert sind einzelne Züge, die von den Dichtern neu erfunden scheinen, wie die Zusätze zur Theophiluslegende. Die latente Poesie aus den überlieferten Stoffen ans Licht zu ziehen, ist ihnen nur in wenigen Fällen gelungen. Die verzehrende Leidenschaft der Frau Potiphar wird sehr kurz und summarisch geschildert; die Szene, wie Barlaam das Elend der Welt kennen lernt, ist mit der schönen Szene des französischen Mysteriums nicht zu vergleichen. Weit besser ist der Seelenkampf in dem Mysterium von den zwei Jakobspilgern geraten, deren einer das Blut seiner Kinder opfern soll, um den Freund vom Aussatz zu heilen; wir sahen schon, wie dürftig das französische Mirakelspiel von Amicus und Amelius in der entsprechenden Szene ist. In der Legende von Chrysanthus

1) Sacre rappresentazioni I, 450.

und Daria wird erzählt, wie Chrysanthus durch das Lesen der Evangelien zum Christentum bekehrt wird. Was aus dieser Legende unter den Händen eines wahrhaften Dichters werden kann, zeigt uns Calderon in der wundervollen Eröffnungsszene seines Dramas ‚Los dos amantes del cielo', wo der Held mit Faust vergleichbar in seinem Studierzimmer über die Anfangsverse des Johannesevangeliums nachsinnt. In der Repräsentation bekommt Chrysanthus von seinen Lehrern Bücher, dann folgt die Didaskalie: ‚Chrysanthus studiert und es kommt ihm das Evangelium in die Hand und er sagt zu sich selber' . . . . und nun spricht er sogleich den Entschluß aus, die heidnische Wissenschaft zu verlassen und sich ganz diesem Buche zu widmen.

Dieser Fall ist auch in anderer Hinsicht charakteristisch. Die Dichter, welche ihre Stücke nicht so weit ausdehnen durften wie ihre ausländischen Kollegen, haben oft einen Teil der Handlung in die Form des stummen Spiels resp. der Didaskalie zusammengedrängt, z. B.: ‚Cotella wird aussätzig und sagt' . . . oder in dem Paradiesprozeß: ‚Misericordia sucht im Himmel und Veritas steigt zur Erde herab und sucht unter den Menschen, aber im Himmel findet sich niemand mit hinlänglicher Liebe und auf Erden niemand mit hinlänglicher Unschuld' . . . .[1] Aber oft vertreten auch die Didaskalien die Stelle eines Kommentars für den Leser, z. B.: ‚Abraham antwortet Isaak und in dieser Antwort prophezeit er ohne es selbst zu wissen.'

Wenn man von der Frottola und von einzelnen lyrischen Einlagen absieht, sind die Repräsentationen fast durchweg in Oktaven abgefaßt; also hier wie in England bleibt die strophische Form für das geistliche Drama maßgebend. Natürlich ist diese Form für das lebendige Wechselgespräch nicht vorteilhaft. Oft muß Fremdartiges in eine Strophe zusammengedrängt oder Zusammengehöriges auseinandergerissen werden, was namentlich dem Castellano Castellani in seinen Reimereien häufig begegnet. Oft entfaltet aber auch die Strophe in längeren Ergüssen, in Gebeten, Klagen, aufmunternden Anreden ihre volle Schönheit. In manchen Fällen ist es sogar gelungen, den kunstvollen Bau der Strophe innnerhalb des eigentlichen Dialogs wirksam zu verwenden, z. B. im Gespräch zwischen Kaplan

1) Vgl. oben S. 268 die ausführliche Darstellung dieser Überlieferung im Weihnachtsmysterium von Rouen.

und Bischof im Giovanni Gualberto. Der Kaplan berichtet, was er über die streitenden Parteien ausgekundschaftet hat, er sagt:

Messer i l'ho saputo e me l'han detto,
Quello a chi 'l popol la vorrebbe dare
È un buon prete, ma'gli è poveretto,
E non potrebbe un cieco far cantare.
Quell' altro mi mostrò un pien sacchetto,
E son ducati secondo el sonare
E dice ve gli arreca, e son dugento,

darauf der Bischof:

Costui ha ragion, mettigli drento.

Oder die herrliche Stelle, wo ein Priester die heilige Barbara vor der Taufe über ihren neuen Glauben befragt:

‚Credi tu veramente in un Dio solo
E tre persone, come hai letto?' — Credo. —
‚Et in Christo Jesù, vero figliulo
Del Padre eterno e di Maria? — Credo. —
‚Quale è concetto e nato senza duolo
Per divina virtù di quella?' — Credo. —
‚E crucifisso e morto e suscitato?'
— El mio cor crede, e in fede è roborato. —

‚Renunzi tu al diavol veramente
Quale è nostro avversario?' — Abrenuntio. —
‚Et alle opere sue prave e fetente
Di spurcizia carnale?' — Abrenuntio. —
‚Et alle pompe sue interamente
D'ogni mondana gloria?' — Abrenuntio. —
‚Renunzia ancora al falso paganesimo.'
— Io lo renunzio. — ‚Orsù, prendi el battesimo.

Ob die Repräsentationen ebenso wie die Lauden und die Devozionen zum Gesangsvortrag bestimmt waren, ist fraglich. Jedenfalls hat der Gesang auch in der Oktave sich immer neben dem gesprochenen Vortrag behauptet; außerdem finden wir öfters eingelegte Lieder und Tänze. In der Ausstattung hat sich gewiß der Florentiner Kunstsinn offenbart, auch fehlte es nicht an Wolken, Blitzen und feuerspeienden Drachen.[1] Die Anordnung des Schauplatzes war ohne Zweifel dem gangbaren mittelalterlichen System entsprechend. Über Ort und Zeit der Aufführungen sind wir durch gelegentliche Anspielungen unterrichtet. Abraham und Isaak von Feo Belcari wurde in der Kirche aufgeführt. Später hat man es wohl für angemessener gehalten, diese Jugendspiele

1) Bei d'Ancona I, 510 ff. Beispiele aus Dramen, die in der großen Sammlung fehlen.

ins Freie zu verlegen, mehrmals wird der Abhang des Berges von Fiesole als Schauplatz erwähnt. Die Nonnen spielten natürlich in den Klosterräumen. Als angemessenste Zeit erschienen die Nachmittagsstunden. Die durchschnittliche Länge einer Repräsentation beträgt 700 bis 1000 Verse; wenn man bedenkt, daß in den klassischen Tragödien aus Schillers letzter Periode jeder Akt etwa 550 bis 800 Verse umfaßt, so kann eine Aufführung nicht sehr lange gedauert haben. Allerdings dürfen wir nicht vergessen, daß die gesungenen Partien eine größere Zeitdauer in Anspruch nehmen mußten. Von Pausen während der Aufführungen ist in den Texten nicht die Rede; wenn eine Repräsentation den gewöhnlichen Umfang überschritt, so wurde die Aufführung auf zwei Tage verteilt, wie dies z. B. bei Konstantin, Griseldis und Rosana der Fall war. In letzterem Stück habe ich für den ersten Tag 712, für den zweiten 996 Zeilen gezählt; dagegen ist z. B. in Castellanis Euphrasia, die ungefähr ebenso lang ist wie die Rosana, nichts von einer Einteilung in zwei Tage bemerkt.

Es scheint nicht, daß die Repräsentationen sich weit über das Gebiet von Florenz verbreitet hätten. Aber die Nachbarstädte nahmen ohne Zweifel an dieser Kunstübung teil. Daß der Pisaner Professor Castellani Repräsentationen dichtete, haben wir schon gesehen. In Siena sind viele Repräsentationen im Druck erschienen; die oben erwähnte Sieneser Handschrift enthält eine Repräsentation vom verlorenen Sohn und außerdem ein dreitägiges Spiel von der heiligen Katharina von Alexandrien, beide mit Engels-Prologen und Epilogen, wie dies in Florenz üblich war. Dieselbe Kunstform findet sich in einer Repräsentation, die einen sienesischen Heiligen, den Begründer des Jesuatenordens Giovanni Colombini verherrlicht; im ersten Teil wird Giovanni mit merkwürdigen realistischen Zügen als ein hartherziger Wucherer geschildert, der die Notlage der Bauern mißbraucht; dann aber, nachdem er einmal zu seinem großen Ärger bei der Rückkehr nach Hause das Mittagsmahl noch nicht bereit findet und sich die Wartezeit mit einem Legendenbuch aus dem Besitze seiner frommen Frau vertreibt, kommt plötzlich die Erleuchtung über ihn. Die Werke der Demut und Entsagung, die er jetzt vollbringt, zeigen uns den Geist der mittelalterlichen Askese in seiner widerwärtigsten Übertreibung: so nimmt der reuige Sünder einen Aussätzigen zur Pflege in sein Haus, legt ihn in sein Ehebett und trinkt von dem Wasser, mit dem er ihn abgewaschen hatte, und als sein

zwölfjähriges Söhnchen stirbt, richtet er an den Himmel ein Dankgebet, weil er nun ohne alle Rücksichten sich einem entsagenden Leben widmen könne.[1] Auch für die Marienmirakel, die 1517 in Pistoja aufgeführt wurden, war vermutlich das Florentiner Vorbild maßgebend. Außerdem hören wir öfters von Aufführungen, welche die Florentiner in anderen italienischen Städten veranstalteten. Von König Alfons von Neapel erzählt Antonio Beccadelli[2], er habe gehört, welche ausnehmende Sorgfalt man in Toscana auf die christlichen Spiele verwende. Deshalb habe er dorthin geschickt, um sich über diese Spiele zu unterrichten und habe sie alsdann selber noch glänzender und kunstvoller veranstaltet. Hier handelt es sich wohl nicht um die Repräsentationen, sondern um solche kunstvolle Schaustellungen, wie sie in der Annunziatenkirche von den Fremden bewundert wurden. Sehr gerühmt wird die Mitwirkung der Florentiner bei den Festlichkeiten, die 1473 in Rom für Leonore von Arragonien veranstaltet wurden. Es wurden drei Stücke gespielt: eine Susanna, ein Hostienwunder und ein Johannes der Täufer, ohne Zweifel Repräsentationen der bekannten Art, doch haben sie der Festversammlung gewiß mehr durch die geschmackvolle Ausstattung als durch die Texte imponiert. Die Auferstehung, die die Florentiner 1476 auf dem Franziskusplatz in Mailand darstellten, — wie der Chronist sagt, in Gegenwart von mehr als 80000 Personen — war wohl ein Schaustück, bei dem der Text nur eine untergeordnete Rolle spielte. Dasselbe gilt für die Aufführungen der Florentiner in Rom zum Johannisfest 1490: zuerst in prächtiger Ausstattung Jesu Geburt, Tod und Auferstehung, dann abends Feuerwerk und Raub der Proserpina.

---

1) Über die Handschrift s. o. S. 309. Die St. Katharina im Auszug herausg. v. Rondoni im Bulletino senese di storia patria 2 (1895), 234 ff.; über San Giovanni Colombini vgl. ebenda 4 (1897), 418 ff. die Mitteilungen und Auszüge von Pardi. St. Katharina ist für eine dreitägige Aufführung bestimmt, umfaßt aber bloß 204 Oktaven, 9½ weniger als die zweitägige Florentiner Rosana; sie kann also schwerlich die Ausnahmestellung beanspruchen, die ihr de Bartholomaeis a. a. O. zuzuschreiben scheint. San Giovanni Colombini ist gleichfalls in der oben S. 309 erwähnten bologneser Handschrift überliefert; die Repräsentation könnte wohl sienesischen Ursprungs sein, wenn mir auch die von Pardi a. a. O. vorgebrachten Gründe nicht zwingend erscheinen. Eine sienesische Emaus-Repräsentation, herausg. v. de Bartholomaeis (Lincei, Rendiconti Ser. V, 1, 769 ff.) sei hier noch kurz erwähnt.

2) Antonius Panormita, de dictis et factis Alphonsi Regis (1455) lib. 1, 35.

Auch bei den sonstigen Berichten über italienische Aufführungen dieser Zeit[1] gewinnen wir den Eindruck, daß die Ausstattung die Hauptsache war. Bei der Aufführung eines Jonas in Perugia 1430 und eines Abraham und Isaak in Parma 1487 handelt es sich möglicherweise um Repräsentationen im Florentiner Geschmack. In Modena veranstaltete man 1494 ein Spiel vom heiligen Geminianus; der Bericht läßt erkennen, daß hier in der Tat eine Begebenheit aus dem Leben des Heiligen dramatisch dargestellt wurde. Ein König hatte eine vom Teufel besessene Tochter; er läßt verschiedene Meister kommen, um den Teufel zu vertreiben, bis endlich dem Heiligen das Werk gelingt. Ein Haupteffekt waren freilich die Morisken-Tänze, mit denen das Genesungsfest der Tochter gefeiert wurde. In Perugia ließ 1495 ein neu kreierter Doktor der Theologie zur Feier seiner Promotion ein geistliches Schauspiel auf der Piazza aufführen. Auf dem großen prächtigen Schauplatz wurde dargestellt, wie der Gotenkönig Totilas Perugia belagerte und nach der Eroberung dem heiligen Bischof Herculanus das Haupt abschlug. Der Veranstalter der Aufführung muß auch auf den Text große Sorgfalt verwandt haben; er reiste eigens nach Rom, um Quellenstudien zu unternehmen, und der Chronist bedauert es, das schöne Spiel nicht Wort für Wort mitteilen zu können.[2] In Ferrara wurden 1489 am Gründonnerstag und Karfreitag die Ereignisse der beiden Tage dramatisch vorgeführt, teils lateinisch, teils italienisch, mit Benutzung der hergebrachten Motive. Merkwürdig ist es, daß hier der von Jesus geheilte Blindgeborene der Mutter Gottes die Nachricht von der Gefangennahme ihres Sohnes bringt. Das Karfreitagsspiel schloß sich an die Predigt an, die auf der Piazza gehalten wurde, die Erhängung des Judas Ischariot gab zu einer

1) Eine Sammlung der Berichte über Aufführungen außerhalb Florenz im 15. Jahrhundert bei d'Ancona 1, 277 ff.

2) Von Aufführungen in Lucca wissen wir bloß durch aktenmäßige Mitteilungen, aus denen hervorgeht, daß die Behörden 1442 und 1443 genötigt waren, gegen Ungehörigkeiten einzuschreiten. Auf diese Ungehörigkeiten scheint es sich auch zu beziehen, wenn der deutsche Augustinermönch Gottschalk Holen, der sich längere Zeit in Italien aufhielt, in einer seiner Predigten erzählt (Sermo 54, dominica quinquagesimae), er habe von einem gotteslästerlichen Spiele gelesen, das einst in Lucca aufgeführt worden sei. Bei diesem Spiel habe einer den Herrn Jesus, ein anderer den Papst, ein dritter den Kaiser, ein vierter den König von Frankreich, ein fünfter den Herrn von Lucca dargestellt. Dieser letztere habe alle übrigen, sogar auch den Herrn Jesus, vor seinen Herrschersitz zitiert, um ihm zu huldigen.

großen Teufelsszene Anlaß. Ein Passionsspieltext, von welchem im 18. Jahrhundert der neapolitanische Schriftsteller Napoli-Signorelli berichtete, ist jetzt verschollen; doch hatte er nach dem spärlichen Bericht eine große Ähnlichkeit mit den Florentiner Repräsentationen; er war in Oktaven abgefaßt und am Schluß sprach ein Engel den Epilog. Die Handschrift trug die Jahreszahl 1533; sie enthielt außerdem noch dramatische Karfreitagsklagen.[1]

Rom hat an der Geschichte der geistlichen Spiele keinen hervorragenden Anteil. Dem Dialekt nach gehören hierher zwei kleine Spiele in Balladenstrophen, die um das Jahr 1400 aufgezeichnet wurden; sie behandeln die Geburt und die Enthauptung Johannes des Täufers. Das letztere, obwohl auf dem Titel noch als ‚lauda' bezeichnet, hat doch eine ziemlich bewegte Handlung: es beginnt mit Scheltworten des Johannes wegen der Vermählung des Königs, in der Gastmahlszene tritt auch ein Spaßmacher auf; die Enthauptung wird an Johannes vollzogen, während er seinen Kopf zum Fenster des Kerkers herausstreckt und im Augenblick seines Todes soll das Blut hervorströmen.[2] In einer Handschrift aus der Zeit zwischen 1434 und 1449 hat uns Stefano Barocelli, Mitglied einer römischen Brüderschaft, ein Spiel von St. Lucia in Balladenstrophen überliefert, dieselbe Handschrift enthält auch fünf dramatische Bruchstücke aus der Passionsgeschichte in Sestinen.[3] Hier zeigt sich deutlich die Abhängigkeit von der umbrischen Laudenpoesie und zugleich jenes Streben nach zyklischer Zusammenfassung und Ausweitung des Stoffs, von dem bereits die Rede war, so ist das Gespräch zwischen Christus und den Schächern am Kreuz auf sechzig Verse ausgedehnt. Vermutlich war dies Drama zur Aufführung durch die Brüderschaft von St. Maria Magdalena bestimmt.

Von allen römischen Aufführungen sind aber am berühmtesten die Passionsspiele, die eine andre Brüderschaft, die Compagnia del Gonfalone im Kolosseum veranstaltete; der ergreifende

1) Von den Spielen, die in Aversa zwischen 1561 und 75 niedergeschrieben wurden, ist es sehr zweifelhaft, ob sie, wie Torraca will, in das spätere Mittelalter zurückreichen. Vgl. Torraca S. XXVII, d'Ancona I, 350.

2) Über diese römischen Dramen vgl. Vattasso in den Studi e testi 4, 67 ff. Über die Aufführung eines Spiels vom Martyrium des Petrus und Paulus durch ‚jocatores' auf dem Scherbenberg 1417 wissen wir nichts Näheres; das Spiel vom Kaiser Constantin, aufgeführt beim Karneval 1484 im Hof des Vatikan, war wohl ein Ausstattungsstück wie die oben S. 308 ff. erwähnten.

3) Herausg. u. erläutert v. Vattasso in den Studi e testi 10, 18 ff., 44 ff.

Gegensatz zwischen diesen Spielen und der ursprünglichen Bestimmung des gewaltigen Baues ist schon zu wiederholten Malen beredt geschildert worden.[1] Die Gründung der Compagnia del Gonfalone 1260 steht vermutlich im Zusammenhang mit der religiösen Bewegung, die in diesem Jahre von Umbrien ausging, doch stammen die frühesten Belege für die dramatische Betätigung dieser Brüderschaft erst aus den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts; daß sie Aufführungen im Kolosseum veranstaltete, dafür besitzen wir erst aus dem Jahr 1490 ein Zeugnis. In diesem Jahr schloß die Compagnia del Gonfalone einen Vertrag mit der von Sancta Sanctorum, der Besitzerin eines Palastes, den in früheren Zeiten das Geschlecht der Anibaldi in das Kolosseum hineingebaut hatte. Die Compagnia del Gonfalone nahm diesen Palast in Pacht, weil sie ihn, wie es in der gerichtlichen Urkunde heißt, für die geistlichen Spiele im Kolosseum brauchte, zu deren Aufführung sie vom Papst Innocenz VIII. (1484—92) die Erlaubnis erhalten hatte. Somit hat es den Anschein, als ob die Aufführungen der Brüderschaft im Kolosseum damals noch etwas Neues waren. Wie es in dieser Zeit bei den Aufführungen herging, darüber sind wir nur mangelhaft unterrichtet. Der deutsche Edelmann Arnold von Harff erzählt, er habe 1497 einer Aufführung am Gründonnerstag beigewohnt, im übrigen beschränkt er sich auf die Mitteilung, daß die Spieler ‚reicher Leute Kinder' waren und daß alles ‚gar ordentlich und köstlich' zuging. Die Aufführungen fanden indes nicht in der Arena statt, sondern, wenn ich die Berichte recht verstanden habe, auf einem erhöhten Platz über den Sitzreihen und zwar, wie Novidio Fracco im Jahr 1547 erzählt, zur Nachtzeit. Für eine kunstreiche Maschine zu Engelserscheinungen und für das Tribunal des Pilatus wurden 1492 und 1493 große Summen verausgabt. Der Text, der den Aufführungen zugrunde lag, ist 1501 im Druck erschienen. Er rührt von Giuliano Dati her, doch ist er offenbar das Ergebnis einer, wenn nicht mehrerer Umarbeitungen, zum Teil in sechszeiligen, zum Teil in achtzeiligen Strophen, zusammen etwa 1500 Zeilen, mit einem Engelsprolog, sonst ganz im alten Stil der Brüderschaftsdramen gehalten.[2] Das Stück ge-

1) Vgl. Gregorovius, Das römische Passionsspiel im Mittelalter. Unsere Zeit 1890 II, 134 ff.; d'Ancona I, 115 f., 171 f., 269, 353 ff., und besonders Vattasso in den Studi e testi 10, 71 ff.

2) Neu herausg. von Amati (La Passione di Christo in rime volgari etc. Roma 1866). Über den Anteil zweier anderer Dichter an Datis Arbeit vgl.

hört durchaus nicht zu den besten Erzeugnissen dieser Gattung. Es beginnt mit dem Verrat des Judas und geht bis zur Kreuzabnahme. An vielen Stellen, zumal in der Rolle der Jungfrau Maria finden sich Motive, die in dieser Literatur herkömmlich sind; in der Szene von den dreißig Silberlingen zeigt sich ein Anflug von Komik, die im übrigen gänzlich zurücktritt. Daneben zeigt Giuliano Dati auch seine klassische Bildung; einem der Henkersknechte gibt er den Namen Geta, an vier Stellen sind Chöre eingeschoben, in offenbarer Nachahmung der antiken Tragödie.

Die Form der großen Mysterien, wie sie sich in den nördlichen Ländern im späteren Mittelalter entwickelt hat, ist offenbar aus Frankreich in Italien eingedrungen. Wir finden sie auch bloß im äußersten Nordwesten des Landes, an der Grenze Savoyens und der Dauphiné, wo ja das geistliche Drama besonders eifrig gepflegt wurde. Daß dieser französische Stil nach Piemont hinüberwirkte, ergibt sich aus zahlreichen urkundlichen Nachrichten,[1] doch hat sich auch der Text eines dreitägigen Spiels vom Leben Jesu erhalten, das aus Revello in der Markgrafschaft Saluzzo stammt.[2] Es ist dies in jenen Gegenden eines der ältesten Zeugnisse für die Verwendung der italienischen Sprache anstatt des einheimischen Dialekts. Schon im Versmaß zeigt sich der fremde Einfluß: während die übrigen italienischen Dramen in strophischen Formen gedichtet sind, haben wir hier nach französischer Art paarweis gereimte Zeilen mit Reimbrechung beim Personenwechsel. Auch das erinnert an französische Sitte, daß die Veranstalter des Spiels die Behörden in einer gereimten Petition um Gestattung der Aufführung ersuchten. Jeder der drei Tage wird durch die Ansprache eines Predigers eröffnet und beschlossen. Die Ansprache zu Beginn ist einem Frate Simone in den Mund gelegt, ebenso die Schlußworte: der Auferstandene sagt zu Maria Magdalena, sie solle den Frate Simone auffordern, seine Anrede ans Publikum zu halten; Maria Magda-

---

Amati S. X. Außerdem sind im Archiv der Brüderschaft Fragmente eines Passionsspieltextes erhalten, der in der Zeit nach der Redaktion Datis zur Aufführung kam, jedoch ohne Zweifel auch noch Bestandteile enthält, die in eine frühere Zeit zurückreichen; vgl. de Bartholomaeis in den Studj di filol. romanza 6, 183 ff.

1) Vgl. Boffito im Giornale 30, 341 ff.

2) La Passione di Gesù Christo, rappresentazione sacra in Piemonte nel secolo XV ed. Promis. Turin 1888.

lena kommt dem Befehle nach und nun folgt der Epilog des Frate, der schließlich die Zuhörer um Nachsicht bittet, insbesondere auch hinsichtlich der Fehler in der ungewohnten italienischen Sprache. In der Tat sind zahlreiche Spuren des Dialekts in den Versen bemerkbar.[1] Frate Simone hat vermutlich selber das Spiel verfaßt, mit behaglicher Gesprächigkeit, in schlecht und recht gereimten Knittelversen, in denen er auch gerne von Zeit zu Zeit ein hausbackenes Sprichwort anbringt. Die Darsteller bezeichnen sich als Compagnia; ob sie zu einer geistlichen Brüderschaft gehörten oder sich bloß zum Zweck der Aufführung vereinigt hatten, ist nicht ersichtlich; in dem Stück treten über 200 Personen auf. Die Handschrift stammt aus dem Jahr 1490, doch fand die Aufführung möglicherweise schon früher statt.

Der erste Tag (c. 7700 Verse) umfaßt die Ereignisse bis zu der Ratsversammlung, in welcher Judas seine Verräterdienste anbietet. Die herkömmlichen dogmatischen Einleitungsszenen sind hier ähnlich wie bei Greban mit großer Weitschweifigkeit behandelt. Zuerst die Paradiesszene, eine Beratung der Misericordia und Justitia mit den Personen der Dreieinigkeit, der heilige Geist wird durch Domina Providentia vertreten. Da wird zunächst die herkömmliche Streitfrage erörtert, ob sowohl die gefallenen Engel als die Menschen erlöst werden sollen. Misericordia will Menschen und Engel erlöst wissen, Justitia weder die einen noch die andern; Providentia entscheidet: nur die Menschen. Eine weitere Frage ist die, was für ein Wesen die Menschheit erretten solle, ob ein Mensch oder eine göttliche Person, eventuell welche der drei göttlichen Personen. Der Sohn möchte die Menschwerdung erst auf den Vater, dann auf den heiligen Geist abwälzen, doch Providentia erklärt ihm, er allein könne das Erlösungswerk vollführen. Dann schickt Gott den Engel Uriel zu den Propheten, den Engel Raphael zu den Sibyllen, die nun ihre Weissagungen verkünden. Es folgt die Darstellung von Christi Geburt und Jugend; die Zweifel Josephs erscheinen hier als eine Eingebung Satans, der sich nach einer großen Teufelsversammlung auf die Erde begibt. Die apokryphen Evangelien sind sehr reichlich benutzt, namentlich was dort vom Aufenthalt in Ägypten erzählt wird. Außerdem springt die Szene wiederholt von Jerusalem nach Rom

1) Über die Sprache vgl. d'Ancona 1, 311.

über; es werden ähnlich wie im Weihnachtsmysterium von Rouen alle die fabelhaften Ereignisse vorgeführt, die sich nach der Legende zur Zeit von Jesu Geburt in der Hauptstadt zugetragen haben sollen. In den weiteren Verlauf dieses Tages sind noch zwei dogmatisch-allegorische Gespräche eingefügt, eines auf dem Berge Tabor zwischen Gott Vater und Sohn, Moses, Elias, Michael und Petrus, wo wieder über das Erlösungswerk verhandelt wird, ein anderes nach der Verklärung zwischen Christus und Satanas, in der Art wie in der englischen Höllenfahrtszene. Der zweite und der dritte Tag sind beträchtlich kürzer als der erste (ungefähr je 2400 Verse), der zweite geht bis zu der Verurteilung Jesu. Bemerkenswert ist auch hier die Neigung zu dogmatischen Disputationen, es ist ähnlich wie in dem rouergatischen Mysterium eine Szene eingeschoben, in welcher unter den Formen einer gerichtlichen Verhandlung die Notwendigkeit des Todes Jesu gegenüber den Einwänden Marias behauptet wird. Ebenso finden wir hier die Disputation zwischen Maria und dem Kreuz, von der es eine größere Anzahl von mittelalterlichen Versionen gibt, u. a. auch in der Laudenpoesie.[1] Maria wirft dem Kreuz die Martern vor, die ihr Sohn erdulden mußte; das Kreuz verteidigt sich, dies sei für die Rettung der Menschheit nötig gewesen.

Zu den piemontesischen Spielen, bei denen sich der französische Einfluß geltend machte, gehörte wohl auch das Spiel vom heiligen Georg, das 1427 in Turin aufgeführt wurde; die Rechnungen sind noch erhalten und lassen vermuten, daß eine größere Anzahl von Personen beteiligt war.[2] 1463 wurde dort ein St. Stephan, 1468 ein St. Viktor gespielt.[3] Vielleicht waren diese Stücke auch in französischer Sprache verfaßt; bei den Aufführungen zur Feier des Einzugs Karls VIII. (1494) handelt es sich ohne Zweifel um Mystères mimés im französischen Geschmack.

* * *

1) Vgl. Roediger S. 118, Giornale 2, 286 ff.

2) Unter andern findet sich ein Posten für vier Schafsfelle, um daraus den Leib des heiligen Georg zu machen. Dies gibt d'Ancona S. 279 Anlaß zu der Vermutung, daß das Mysterium vielleicht mit Marionetten aufgeführt wurde; doch ist es wahrscheinlicher, daß es sich hier um eine Puppe handelt, die bei der martervollen Hinrichtung des Heiligen an die Stelle des lebenden Schauspielers gesetzt werden sollte, vgl. o. S. 272.

3) Vgl. Gabotto, Archivio per le tradizioni popolari 9, 98 ff.

Nach Deutschland, Frankreich, England und Italien haben wir noch einige andere Länder zu betrachten, wo die Quellen nicht so reichlich fließen und wo wir infolgedessen weniger imstande sind, eine bestimmte nationale Eigentümlichkeit in den geistlichen Spielen nachzuweisen.

Dies gilt z. B. von den Niederlanden. Dort sind zwar durch städtische Rechnungsbücher zahlreiche Aufführungen von Spielen aus dem Weihnachts- und Osterzyklus und aus der Heiligenlegende bezeugt,[1] doch hat sich nichts erhalten außer zwei Spielen, die zu einem Zyklus von den sieben Freuden Marias gehören.[2] Wir sahen schon, daß diese Spiele zu denjenigen gehören, wo eine Reihe von Aufführungen, die sich durch mehrere Jahre hindurchzieht, ein Ganzes ausmacht. Das erste Spiel — Mariä Verkündigung — wurde vermutlich 1444 in Brüssel aufgeführt; im Prolog wird der Plan ausgesprochen, in Zukunft jedes Jahr eine Freude darzustellen. Das Spiel von der siebenten Freude (Mariä Himmelfahrt) wurde etwa vor zwanzig Jahren wieder ans Licht gezogen. Mariä Verkündigung ist auch hier mit einer Darstellung des Sündenfalles und des Erlösungsbedürfnisses der Menschheit verknüpft: zuerst der Sturz Luzifers und Adams Fall, dann die Klagen der Väter in der Vorhölle und der Paradiesprozeß. Das alles bildet die größere Hälfte des Stückes, 1502 Verse. Dann folgt in 724 Versen die Geschichte Joachims und Annas, sowie die Jugend und die Vermählung Marias. Den Schluß bildet die Verkündigung, getreu nach der kirchlichen Tradition, wie sie in unzähligen Bildern dargestellt ist: Maria in ihrer Kammer in ein Buch (den Psalter) vertieft, der Engel Gabriel kniet vor ihr nieder. Die Neigung der Niederländer zum allegorischen Drama hat sich auch in dieses Spiel eingeschlichen: ‚Neid' überredet die Schlange, das erste Menschenpaar zu ver-

1) Die älteste bis jetzt nachgewiesene Aufführung ist wohl die eines Dreikönigspiels durch Junggesellen und Bürgerskinder in Geldern 1392, vgl. Nettesheim, Gesch. d. Schulen im alten Herzogt. Geldern, Düsseldorf, Bagel in Komm., o. J. (1881), S. 46. Nachrichten über Passionsspiele (zuerst Deventer 1394) und andere Spiele aus Bibel und Legende bei Worp 1, 17 ff., 34 f., 46, 60 f.; Kalff 1, 128. Merkwürdig sind die Nachrichten über geistliche Aufführungen (Theophilus 1436, Ahasverus 1474, David und Goliath 1500) in Deventer zur Fastnacht, Worp S. 53; nach Nettesheim a. a. O. zu Mittfasten.

2) Das erste herausg. von Moltzer S. 329 ff., über das letzte, das Mariä Himmelfahrt darstellt und in einer Handschrift des 16. Jahrhunderts erhalten ist (herausg. von Stallaert, Gent 1887, und Leendertz S. 329); s. u. Bd. III S. 450 f.

suchen, ‚Bitter-Elend' an Krücken gehend und ärmlich gekleidet, wendet sich an ‚Innig-Gebet', das ein Loch in den Himmel bohrt und so zur ‚Barmherzigkeit' vordringt, um ein Wort für die Väter in der Vorhölle einzulegen.

Außerdem haben wir noch ein niederländisches Mirakelspiel (1325 Verse), von einem gewissen Smeken c. 1500 verfaßt und in Breda aufgeführt.[1] Es ist zur Verherrlichung einer wundertätigen Hostie bestimmt, die dort aufbewahrt wurde. Für welchen Zuschauerkreis das Stück bestimmt war, ergibt sich aus dem ‚Naprologhe', der die Gildebrüder zur Sakramentsverehrung auffordert. Wir sehen da vor uns, wie die Hostie auf dem Felde bei Nieuwervaert aufgefunden wird und was für Wunder sie alsdann verrichtet. Ein Abgesandter des Bischofs von Lüttich, Magister Macharius, zweifelt an ihrer Wunderkraft; er sticht fünfmal hinein, bis endlich Blut herausfließt. Ein Verehrer der Hostie, Herr Wouter von Roosbeke wird mit seinem Knappen im Kampfe gegen die Heiden gefangen; sie werden aufgefordert zu losen, wer vom Tode befreit sein soll, und Wouter zieht richtig das weiße Los. Schließlich wird die Hostie nach Breda übergeführt. Zwei lustige Teufel, Sondich Becoren (Sündenreiz) und Belet van Deughden (Hindernis der Tugend) begleiten die Handlung mit ihren Zwischenreden, ärgern sich über die Wunder, ohrfeigen sich gegenseitig, weil sie die Auffindung der Hostie nicht verhindern konnten, freuen sich, wie sie einmal die Seele des ungläubigen Macharius quälen würden und erzählen sich mit Befriedigung, Macharius habe sich im Wahnsinn die Hand abgebissen. Der Prolog bemerkt, die ‚Duvelrye' sei eingefügt, obwohl davon in der Quelle sich nichts finde, doch sei es gut, darauf hinzuweisen, daß die Zweifel des Macharius eine teuflische Eingebung waren.

Endlich muß noch ein halbdramatisches Marienmirakel erwähnt werden, das aus Versen und Prosa zusammengesetzt ist das ‚Marieken van Nijmegen'. Die älteste erreichbare Gestalt besitzen wir in Drucken aus dem sechzehnten Jahrhundert, darunter auch eine protestantische Umarbeitung, doch liegt höchst wahrscheinlich ein Drama aus dem 15. Jahrhundert zugrunde; daß Dramen in dieser Weise zu Volksbüchern umgearbeitet wurden, kommt auch sonst vor.[2] Eine historische Anspielung

1) Herausg. von Moltzer S. 419 ff., Leendertz S. 213 ff.

2) S. u. Buch V Lanseloet. Auch das Volksbuch von Jan van Beverley, das eine weit verbreitete Geschichte von der Versuchung eines frommen Ein-

ergibt, daß das Stück nach 1465 fällt. Marieken wird von ihrem Oheim nach Nymwegen geschickt, um Einkäufe zu besorgen. Die Tante, bei der sie dort wohnen soll, ist eine böse Frau, die sie beschimpft und fortjagt, und wie sie nun einsam und hilflos in der Fremde dasteht, bietet sich ihr der Teufel als Gefährten an. Doch ist ihm der Name Marieken unbequem, sie soll sich Lijnken, Grietken oder Lijsken nennen, und da sie von ihrem Namen nicht lassen will, schlägt ihr der Teufel den Namen Emmeken vor, in welchem doch der Anfangsbuchstabe von Maria enthalten sei. Nun ist sie sieben Jahre mit dem Teufel zusammen. Da begibt es sich einmal, daß sie in Nymwegen am Fronleichnamstag zugegen sind, wie das Wagenspiel von Maskeroen aufgeführt wird, einer jener Satansprozesse, in denen Maria als wirksame Fürsprecherin für die sündige Menschheit erscheint. Vergebens redet der Teufel Marieken zu, sie solle dergleichen ‚brabbelinge' nicht mit anhören; sie sagt, der Oheim habe oft den Nutzen dieser Spiele gerühmt, die besser seien, als manche Predigt. Auch während des Spiels gelingt es dem Teufel nicht, sie wegzuziehen. Als Christus im Spiel sagt, er sei bereit, reuigen Sündern zu verzeihen, beginnt sie zu weinen; der Teufel hebt sie in die Luft empor und läßt sie dann fallen und sie stürzt gerade vor ihren Oheim hin. Später wallfahrtet der Oheim mit ihr nach Rom, wo ihr der Papst die Buße auferlegt, schwere eiserne Ringe am Hals und am Arm zu tragen. Nach einiger Zeit nimmt ihr ein Engel die Ringe ab und sie stirbt reuig in einem Kloster zu Mastricht.

Das Stück ist in mehrfacher Hinsicht merkwürdig. Nicht nur, weil auch hier die Marienlegende dem Dichter Anlaß gibt, das Alltagsleben anschaulich und mit einem leichten Anflug von Humor zu schildern, sondern vor allem weil wir hier ein Zeugnis für die Wirkung der geistlichen Spiele besitzen. Der Kunstgriff, daß die Besserung durch ein Schauspiel im Schauspiel bewirkt wird, ist uns zwar schon in den italienischen Repräsen-

---

siedlers durch den Teufel erzählt, beruht vielleicht auf dramatischer Grundlage; vgl. Kalff in der Tijdschrift v. Nederl. Taal- en Letterkunde 22, 304 ff. Die von mir benutzte Ausgabe des Marieken erschien u. d. T.: Marieken von Nijmegen, eene nederlandsche Volkslegende uit de 16e eeuw, S'Gravenhage 1854; jetzt auch noch bei Leendertz S. 277 ff. Über eine englische Übersetzung aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts vgl. Logeman, Elckerlijk etc., Gent 1892, S. XXVI.

tationen begegnet, doch bei weitem nicht in so geschickter Durchführung. Den Verfasser werden wir unter den niederländischen Rederijkern zu suchen haben. Er stellt dar, wie einmal der Teufel mit Marieken zu Antwerpen im Wirtshause zum Baum sitzt und sich mit zwei Gesellen unterredet und Mariekens Gelehrsamkeit rühmt. Da sie aufgefordert wird, ihre Kunst in der Rhetorik zu zeigen, weigert sie sich zuerst; Rhetorik sei eine Gabe des heiligen Geistes und werde nur von Toren verachtet, dann aber läßt sie sich doch erbitten und singt ein Loblied auf die edle Kunst. Auch darin zeigt sich der Verfasser als einen Dichter höherer Art, daß er den verzweifelten alten Onkel die Atropos herbeirufen läßt.

In England und Frankreich haben sich nicht nur die Bewohner germanischen und romanischen Stammes, sondern auch die Kelten an der Pflege des geistlichen Dramas beteiligt.[1] Aus dem cornischen Sprachgebiet haben wir zwei dramatische Dichtungen, die noch in den hier besprochenen Zeitraum zurückreichen. Ein großes Drama, welches von der Erschaffung der Welt bis zur Himmelfahrt geht, wurde schon mehrmals erwähnt.[2] Es ist in einer Handschrift des 15. Jahrhunderts erhalten und zerfällt in drei Teile; der erste umfaßt die Geschichte des alten Testaments mit besonderer Hervorhebung der Legende vom Kreuzesholze, der zweite die Passion, der dritte die Ereignisse von der Auferstehung bis zur Himmelfahrt; eingeschoben ist die Bestrafung des Pilatus, wie sie sonst in der Vindicta Salvatoris dargestellt wird. Für die Aufführung eines jeden Teiles war ein Tag bestimmt; am Ende der zwei ersten Tage werden die Zuschauer aufgefordert, morgen wieder zu kommen. Aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts stammt das Spiel vom heiligen Meriasek, in zwei Tagen. Beide Dramen sind in Strophen von sechs oder acht Zeilen gedichtet. Sie unterscheiden sich von andern geistlichen Spielen durch den raschen Gang der Handlung. Es ist ungemein viel Stoff zusammengedrängt, meist wirken in den einzelnen Szenen nur wenige Personen mit, die sich uns gleich mit den ersten Worten vorstellen und dann ihre Wundertaten oder ihre Verbrechen oder was sie uns sonst vorzuführen haben, prompt und exakt abwickeln. Das komische Element tritt

1) Meine Kenntnis der keltischen Dramen stammt aus den Übersetzungen, welche den englischen resp. französischen Ausgaben beigefügt sind.

2) Ed. Norris, The ancient cornish drama. 2 voll. Oxford 1859.

sehr zurück. Dem Spiel vom heiligen Meriasek[1] fehlt alle Einheit, mehrmals versetzt uns der Dichter nach Rom, um uns die Legende des heiligen Silvester vorzuführen, die übrigens mit der Geschichte seines Helden gar nichts zu tun hat. Das Leben Meriaseks spielt in der Bretagne und in Cornwall, hatte also für die Zuschauer auch ein vaterländisches Interesse. Wir begleiten den Heiligen von seinen Schuljahren bis zu dem Augenblicke, wo seine Seele in den Himmel aufgenommen wird. Wie in den französischen Mysterien von St. Bernhard und St. Fiacrius, so wohnen wir auch hier einem Familienrat bei, vor welchem der Jüngling sich weigert, in den Ehestand zu treten. An Wundern fehlt es natürlich nicht; in der Szene, wo der Heilige auf der Bühne einen wilden Wolf zähmt, war wohl auf einen komischen Effekt gerechnet. Das anmutigste und sinnreichste von allen Marienmirakeln ist als Episode in die Handlung verwoben. Die Heiden haben bei einem Kriegszuge einen Jüngling geraubt und eingekerkert, der einem martervollen Tode entgegensieht. Seine Mutter fleht Maria an, ihr das Kind aus der Gefangenschaft zurückzuführen, doch bleibt ihr Gebet unerhört. Da nimmt sie den Jesusknaben aus den Armen des Standbildes der Jungfrau und trägt ihn nach Hause. Und nun steigt Maria vom Himmel herab und befreit den gefangenen Jüngling, worauf die Mutter auch den Jesusknaben wieder zurückbringt.

Merkwürdig ist es, daß diese cornischen Dramen nicht mit einer erbaulichen Ansprache ans Publikum abschließen, sondern mit einer Aufforderung an die Musikanten zum Tanz aufzuspielen.

Auch von den dramatischen Denkmälern der bretonischen Kelten gehören nur zwei in den Kreis unsrer Betrachtung. Zunächst ein Stück aus der Heiligenlegende, das von den keltischen Philologen nach Zeuß' Vorgang in das 14. Jahrhundert gesetzt wird.[2] Jedenfalls nimmt es eine ebenso isolierte Stellung ein, wie die andern geistlichen Spiele dieser Übergangszeit. Von einer traditionellen bretonischen Kunstübung, aus der es hervorgewachsen sein könnte, ist nichts bekannt; doch auch ein Zusammenhang mit den französischen Dramen der Zeit läßt sich nicht nachweisen. Das Stück umfaßt das Leben der heiligen Nonna und ihres Sohnes David, den sie als Frucht einer Ver-

1) The life of Saint Meriasek; a cornish drama, ed. Stokes. London 1872. (Die Handschrift wurde 1504 angefertigt.)

2) Zuletzt herausg. v. Ernault, Revue celtique Bd. 8, 230 ff.

gewaltigung durch den König Keretinus ans Licht der Welt bringt. An die Marienmirakel erinnert es, daß auf der Bühne eine Predigt gehalten wird; der heilige Gildas will zu der versammelten Menge reden, aber er hält unwillkürlich inne, denn unter den Anwesenden befindet sich Nonna, die in ihrem Leibe einen größeren Clerk trägt, als er selber; erst nachdem sie sich entfernt hat, beginnt die Predigt, die in extenso mitgeteilt wird. Auch hier herrscht auf der Bühne kein buntes Leben, meist Szenen von wenigen Personen, die erst ihren Namen nennen ‚ich heiße so und so' und dann schattenhaft vorüberhuschen. Wenn jemand im Stück stirbt, so wird Mors von Gott zur Erde herabgeschickt; er stellt sich bei jedem Auftreten von neuem vor und tötet seine Opfer auf der Bühne. Nach Nonnas Tode werden drei gleichartige Wunder an ihrem Grabe vorgeführt, drei Leute, die auf ihr Grab einen Meineid schwören, werden mit Tod, Austrocknung der Glieder und Lähmung bestraft. Leider sind keine ausführlicheren szenischen Anweisungen beigegeben.

Außerdem besitzen wir ein großes bretonisches Passionsmysterium in einem Druck von 1530. Villemarqué, der einen Neudruck dieses Mysteriums veranstaltete,[1] will die Entstehungszeit bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts hinaufrücken, doch ist es unzweifelhaft, daß der Dichter die große Passion von Jean Michel benutzt hat.[2] Im übrigen sind die Vorlagen des Dichters noch nicht bis ins einzelne festgestellt. Er hat manche Szenen, die bei Greban und Jean Michel fehlen, z. B. eine Unterredung zwischen Christus und Ratio, die ihn im Garten Gethsemane von der Notwendigkeit des Opfertodes überzeugt; von den komischen Zutaten in der Verhörszene vor Herodes war schon die Rede. Auch die Einteilung ist von den großen französischen Mysterien verschieden; die Passion, die mit dem Gastmahl beim Pharisäer Simon beginnt, zerfällt in fünfzehn Szenen, die Auferstehung in acht, vor jeder Szene wird von einem Zeugen (test) der Inhalt angegeben. Zum weitaus größten Teil besteht das Drama aus sechszeiligen Strophen.

In Spanien haben sich nur sehr wenige Denkmäler des mittelalterlichen Dramas erhalten. Aus dem Gebiete der Osterliturgie sind Szenen der ältesten, einfachsten Form in zwei Hand-

1) Le grand mystère de Jésus. Passion et résurrection etc. ed. Villemarqué. Paris 1865. S. o. S. 200.

2) Auffallende Übereinstimmungen in der Szene, wo Judas sich erhängt, hat Paul Meyer nachgewiesen, Revue critique 1866 I, 227.

schriften aus dem 11. Jahrhundert nachgewiesen, außerdem eine Salbenkrämerszene und eine Emausszene.[1] Wann die ‚Versus ad Herodem faciendum' (s. o. S. 55) von Sizilien nach Spanien kamen, ist unbestimmt. Daß jedoch auch die geistlichen Dramen des Weihnachtszyklus schon frühzeitig in Spanien bekannt waren, ergibt sich aus dem Bruchstück eines Dreikönigspiels in einer Handschrift aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts.[2] Dies Bruchstück ist indes nicht lateinisch, sondern spanisch, es ist also eines der ältesten Dramen in einer neueren Sprache. Im Gang der Handlung und auch in manchen Einzelheiten stimmt es mit den lateinischen Herodesdramen überein. Zuerst stellen die drei Könige der Reihe nach ihre Betrachtungen an über den neu erschienenen Stern; ein merkwürdiger Zug ist es, daß sie sich zunächst etwas skeptisch zu der Frage verhalten, ob es der Stern der Verheißung sei. Sie wollen das Kind auf die Probe stellen und zu diesem Zweck die drei Geschenke, Gold, Weihrauch und Myrrhen benützen. Nach der mittelalterlichen Tradition, die uns auch in mehreren Versionen des lateinischen Herodesdramas begegnet, soll Gold die Königswürde, Weihrauch die göttliche Natur, Myrrhen die menschliche Natur bedeuten; im spanischen Spiel wollen die Könige die Natur des Kindes daran erkennen, nach welcher von diesen Gaben es greift. Dann folgt ein Gespräch der Magier mit Herodes, der sie auffordert auf dem Rückwege wiederzukommen, hierauf die Berufung der Schriftgelehrten, die sich keiner Prophezeiung zu erinnern wissen und dafür von Herodes tüchtig ausgescholten werden. In dieser Unterredung bricht der Text ab; die spanischen Reime sind nirgends durch lateinische Prosa unterbrochen, wie dies beim französischen Adamsspiel wiederholt der Fall ist.

Dies kurze Bruchstück ist das einzige, was sich von spanischen Weihnachts- und Osterdramen aus dem Mittelalter erhalten hat. Nur eine Stelle in der sonst undramatischen Marienklage des Berceo (13. Jhrhdt.) könnte man vielleicht noch hierher rechnen. Maria berichtet hier einem Klostergeistlichen von ihren Leiden in den Tagen der Passion; unter anderm erzählt sie auch, wie der höhnische Gesang der Grabeswächter sie gekränkt habe und teilt den Gesang vollständig mit, der in einem durchaus

1) Lange S. 24 f., s. o. S. 46, 52.

2) Über Datierung und Ausgaben vgl. Baist in Groebers Grundriß der romanischen Philologie II, 1, 400.

possenhaften Tone gehalten ist. Nach einer ansprechenden Vermutung Baists[1] hätte der Dichter diesen Gesang aus einem dramatischen Spiel des Osterzyklus entlehnt. Es wird dies um so wahrscheinlicher, wenn wir uns an die Grabwächterlieder in den lateinischen und deutschen Osterspielen erinnern (s. o. S. 84).

Daß die Sitte solcher dramatischer Spiele in Spanien eingeführt war, beweisen auch die Siete Partidas, das Gesetzbuch König Alfons X. von Castilien (c. 1255). Hier wird den Geistlichen untersagt, Spottspiele (juegos de escarnio) darzustellen, doch werden ihnen ausdrücklich Darstellungen von der Geburt Jesu und der Anbetung der drei Könige, von der Kreuzigung und der Auferstehung gestattet. Ähnliche Bestimmungen erließ das Konzil von Aranda 1473, das sich gegen den Unfug der possenhaften Kirchenfeste in der Weihnachtszeit aussprach, jedoch die ehrbaren und zur Andacht bestimmten Aufführungen in dieser Zeit wie in anderen Zeiten ausdrücklich billigte.[2] Es zeigt sich somit, daß die Behörden in Spanien dem kirchlichen Drama gegenüber eine Stellung einnahmen, die der Verfügung Innocenz III. (s. o. S. 94) und der dazu gehörigen Glosse vollkommen entspricht. Bemerkenswert ist es, daß in Spanien zur Weihnachtszeit auch das Andenken des Protomartyrs Stephanus am Vorabend des Tages, der diesem Heiligen geweiht ist (26. Dez.), durch eine dramatische Darstellung gefeiert wurde.[3] Das Passionsspiel von Majorca und die Fronleichnamsspiele von Barcelona (s. o. S. 155 und S. 172) gehören in das katalanische Sprachgebiet, ebenso die schwachen Ansätze zu einer dramatischen Fortentwicklung der Augustinischen Prophetenpredigt, die in den kirchlichen Gebräuchen von Tarragona, Valencia und Majorca nachweisbar

---

1) dessen Freundlichkeit ich den Hinweis auf diese Stelle (Biblioteca de autores españoles 57, 136 f.) verdanke. Der Gesang beginnt:

Velat aliama de los judios, eya velar.
Que non vos furten el Fijo de Dios, eya velar.
Ca furtarvoslo querran, eya velar.
Andres e Peidro e Johan, eya velar.

Ein lateinisches Wächterlied mit dem Ausruf ‚eia vigilate' bei Muratori, Antiqq. ital. 3, 709.

2) Die Stelle aus den Siete Partidas bei v. Schack, Gesch. der dramat. Lit. u. Kunst in Spanien 1, 114; die Bestimmung des Konzils von Aranda ebenda S. 136.

3) Florez, España sagrada Bd. 45 (Madrid 1832), S. 17.

sind.[1] Als 1414 Ferdinand von Kastilien zum König von Aragon gekrönt wurde, verfaßte ein kastilianischer Dichter, der Marques von Villena ein Spiel, in welchem die vier allegorischen Gestalten aus dem Paradiesprozeß: Justitia, Pax, Misericordia und Veritas auftraten; seine Arbeit wurde alsdann von Garcia de Santa Maria aus dem ‚lemosin' ins Kastilianische übersetzt.[2] Die ältesten spanischen Dramen, die wir nach dem Dreikönigsspiel des 13. Jahrhunderts besitzen, halten sich schon nicht mehr ganz in den mittelalterlichen Traditionen. Der Verfasser, Juan del Encina aus Salamanca (1469—1534) zeigt sich bereits von den Humanisten angeregt; in der Widmung vor seiner spanischen Bearbeitung von Virgils Eklogen[3] beruft er sich auf die Übersetzertätigkeit Leonardo Aretinos. Er lebte als Hofdichter bei dem Herzog von Alba; die dramatischen Dichtungen, die unter der Bezeichnung ‚representaciones' den vierten Teil seiner gesammelten Gedichte 1496 bildeten, tragen zum größten Teil den Charakter der höfischen Gelegenheitspoesie.[4] Sie sind sämtlich im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts entstanden. Die erste Repräsentation ist als Ekloge zum Weihnachtsfest bezeichnet. Sie wird vom Dichter unter seinem eigenen Namen eröffnet; er begrüßt den Herzog und die Herzogin mit schmeichlerischen Worten, dann tritt ein Schäfer Mateo hinzu, der von Juans Dichtergenie nicht viel hält, aber sich doch eines bessern belehren läßt und ihm Glück wünscht, bei solchen Herrschaften untergekommen zu sein, worauf Juan eine zarte Anspielung auf entsprechende Bezahlung einfließen läßt.[5] Hierauf erscheinen

1) Vgl. Milá y Fontanals, Romania 9, 353 ff. und Obras 6, 294. Ebd. S. 341 ein Spiel von Mariä Himmelfahrt, dessen mittelalterlicher Ursprung fraglich ist.

2) Vgl. Barrera, Catalogo bibliografico y biografico del teatro antiguo español, Madrid 1860, S. 169. Bei einigen von den Spielen, die Gonzalez Pedroso (s. o. S. 173) aus dem 15. Jahrhundert erwähnt, scheint es sich um Mystères mimés mit musikalischer Begleitung zu handeln. Sol y Padris berichtet (Bibl. d. autores españoles 2, 152) über eine spanische Version der Disputationsszene von Mascaron (s. o. S. 346), doch scheint es zweifelhaft, ob es sich hier um ein dramatisches Gedicht handelt.

3) Abgedruckt bei Gallardo, biblioteca española II, 1866 Sp. 813.

4) Über Encina vgl. Ferd. Wolf in d. Enzykl. v. Ersch und Gruber und die Monographie v. Cotarelo, Madrid 1901. Zwei Weihnachtsspiele und das Karfreitagsspiel abgedr. bei Böhl y Faber, Teatro español anterior a Lope de Vega, Hamburg 1832, S. 1 ff., die Angaben über das Osterspiel nach Schack a. a. O. und Moratin (Biblioteca de autores españoles 2, 179 ff.).

5) No me han dado, mas daran Dejandolos Dios vivir.

zwei Schäfer, welche die Namen der andern beiden Evangelisten tragen, Lukas und Markus; sie verkündigen die Geburt Christi. In den folgenden Reden der vier herrscht ein fortwährendes Schwanken zwischen ihren Rollen als Schäfer und als Evangelisten; endlich beschließen sie, an die Krippe nach Bethlehem zu ziehen und singen dabei ein Villancico als Weihnachtslied. Man erkennt hier leicht in der Vermischung des Schäferlichen und Literarischen die Einwirkung der Virgilschen Eklogenpoesie. Die Rede fließt in der Redondillenform leicht und anmutig dahin, doch kommt dieser Vorzug bei der Dürftigkeit des Inhalts nicht recht zur Geltung. Eine andere Weihnachtsekloge hat Juan del Encina in der zweiten Ausgabe seiner Gedichte (1498) neu hinzugefügt. Hier zeigt sich weit mehr Übereinstimmung mit den komischen Hirtenszenen in den Mysterien. Die Hirten treffen zusammen, indem sie vor dem Regenwetter Schutz suchen, der Hirt Juan ist hier wieder mit dem Dichter identisch. Sie spielen um Kastanien, führen eine lustige Unterredung, sprechen vom Jahre 1498, von einem Sakristan, der gestorben ist: Anachronismen, über welche der Literarhistoriker Moratin unnötigerweise in große Aufregung gerät. Dann kommt der Engel, der die frohe Botschaft bringt, von einem der Hirten als ‚geputzter Junge' bezeichnet, die Hirten wollen nun dem Kinde einen hölzernen Kübel, Käse, Milch und andere dergleichen Geschenke bringen. In ähnlichem Ton war, wie es scheint, auch eine verloren gegangene Weihnachtsekloge Encinas gehalten.[1]

Zwei andere Spiele beziehen sich auf die Passion und Auferstehung. Während wir uns jedoch bei den Weihnachtsspielen den Schauplatz in einem Festsaal denken müssen, hat man hier wohl mit Recht angenommen, daß die Aufführung im Oratorium des Albaschen Palastes stattfand. Die beiden Szenen erinnern an die geistlichen Spiele von Aversa. Das eine stellt dar, wie ein alter und ein junger Eremit nach der Kreuzigung zum heiligen Grabe wandern; Veronica begegnet ihnen und erzählt was sich soeben mit ihrem Schweißtuche zugetragen hat; als sie am Grabe angelangt sind, verkündigt ihnen ein Engel die nahe Auferstehung. Das alles ist in edler und einfacher Sprache vorgetragen. Im andern Spiel stehen Joseph, Magdalena, mehrere Apostel und ein Engel am leeren Grabe und feiern die Auferstehung. Seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts wird Juan del

1) Vgl. Cotarelo S. 49.

Encina öfters von den Spaniern als der Begründer ihres Theaters bezeichnet, doch treten in seinen geistlichen Spielen die Eigentümlichkeiten des späteren spanischen Dramas kaum hervor; von seinen weltlichen Spielen wird noch späterhin die Rede sein.

Noch spärlicher sind die Denkmäler des mittelalterlichen geistlichen Dramas im skandinavischen Norden. Die schwedische Marienklage, die manchmal unter den dramatischen Denkmälern erwähnt wird,[1] gehört nicht hierher. Dagegen hat sich ein schwedisches Marienmirakel erhalten; die Handschrift wird in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts gesetzt. Es besteht ganz aus Rede und Gegenrede, und, wie wir aus den prosaischen Spielanweisungen schließen müssen, war es für die Aufführung bestimmt. Der Sünder Vratislaus verzweifelt daran vom Himmel Verzeihung zu erlangen; der heilige Procopius verweist ihn an die Jungfrau Maria. Er betet zu ihr, aber sie wendet ihm den Rücken zu. Als er sich jedoch in seiner Verzweiflung mit einem Messer das Herz durchbohren will, kehrt sie sich zu ihm, lenkt seine Hand ab und verspricht ihm Hilfe. Die Szene, in der sie ihren Sohn um Gnade für den Sünder bittet, verläuft ganz in der traditionellen Art; in Anbetracht der schweren Sünden des Vratislaus will der Herr anfangs nichts von Vergebung wissen; zuletzt aber erlangt Maria doch die Erfüllung ihrer Bitte. Wie in fast allen dergleichen Szenen, so weist Maria auch hier auf die Brüste, die den Heiland gesäugt hatten. Das Kunstmittel der Reimbrechung wird nicht angewendet. Aus dem Text geht nicht hervor, für welchen Kreis das Spiel bestimmt war; jedenfalls erforderte es keinen großen szenischen Apparat. Es umfaßt etwa 400 Verse, zur Darstellung sind bloß vier Personen nötig. Zu Anfang begrüßt ein Prologsprecher die Anwesenden und bittet sie um Ruhe, am Schlusse steht ein Epilog; der Sprecher verabschiedet sich von den Zuhörern und preist die gnadenreiche Jungfrau.[2]

---

1) Abgedruckt bei Ljunggren, Svenska dramat intill slutet af sjuttonde Arhundradet. Lund 1864.

2) Abgedruckt bei Klemming, Sveriges dramatiska litteratur till 1863 (a. u. d. T. Samlingar utgifna af svenska fornskrift sällskapet. Bibliografi. Sveriges dramatiska litteratur, första höftet. Stockholm 1863) S. 1 ff. Die letzten acht Zeilen sind ohne Zweifel als Epilog aufzufassen, wiewohl sie im Abdruck mit den letzten Worten des reuigen Sünders vereinigt sind. Über die Quelle vermochte ich nichts zu ermitteln.

Unter den slavischen Völkern sind die Tschechen die einzigen, bei denen sich geistliche Spiele aus dem Mittelalter erhalten haben.[1] Diese Spiele gehören fast sämtlich dem Osterzyklus an und zeigen manche Übereinstimmungen mit den deutschen Osterspielen der Entwicklungsstufe, welche den großen Massenaufführungen vorausgeht. Von einer lateinischen Feier mit tschechischem Gesang am Schluß war schon früher die Rede. Außerdem sind aus dem Ende des 14. Jahrhunderts zwei tschechische Spiele von den drei Marien überliefert, die im wesentlichen denselben Typus, wie das Trierer Osterspiel aufweisen: auf den lateinischen Gesang folgt stets unmittelbar die tschechische Paraphrase in paarweis gereimten Kurzzeilen, die aber hier zum Teil gleichfalls mit Noten versehen sind. Der enge Anschluß an den lateinischen Text hatte auch bei den tschechischen geistlichen Spielen die bleibende Wirkung, daß im Dialog keine Reimbrechung stattfand. Beide Stücke sind in einem durchaus ernsten und würdigen Tone gehalten und stimmen untereinander auch an mehreren Stellen des tschechischen Textes überein. Die weitere Entwicklung des tschechischen geistlichen Dramas können wir an der Hand eines Sammelbandes aus dem 14. Jahrhundert verfolgen, der mitten unter andern liturgischen Texten auch drei Osterspiele enthält. Das erste dieser Spiele (Ordo trium personarum) war höchst wahrscheinlich dazu bestimmt, in der Kirche aufgeführt zu werden. Beim Ostergottesdienst, nach dem letzten Responsorium sollen die drei Marien ‚aus der Kapelle' hervortreten, ein Herold begleitet sie und fordert in tschechischen Versen die Anwesenden auf, den drei ‚schönen Damen' Platz zu machen; gleich dem Präkursor des Wiener Osterspiels wendet er sich gegen die alten Weiber, die seiner Aufforderung nicht sogleich Folge leisten wollen. Das Spiel verläuft zunächst in der gewöhnlichen Weise, nur daß die Volkssprache noch mehr als in den vorerwähnten Spielen überwiegt und daß in der Rolle des Gärtners ein paar realistische Züge angebracht sind. Merkwürdigerweise hat sich hier auch der Patriotismus in die liturgische Szene eingeschlichen; Magdalena bittet Jesus für die Böhmen

1) Aus Polen sind urkundliche Nachrichten überliefert, die sich indes nicht, wie man wohl früher irrtümlich annahm, auf geistliche Spiele beziehen, sondern auf Maskeraden und andern Unfug, der hier wie in andern Ländern zur Weihnachtszeit getrieben wurde. Vgl. die ausführliche Darstellung bei Fijalek S. 214 ff. und die dort zitierten Abhandlungen von Nehring und Kawczynski. Über polnische Himmelfahrtsgebräuche s. o. S. 250.

(da salutem Bohemis tuis). Alsdann erscheinen Petrus und Johannes, die im Wechselgesang mit Magdalena die Sequenz Victimae paschali lateinisch und tschechisch anstimmen,[1] darauf Thomas, der in gesprochener Rede dazwischenfährt und nicht glauben will, was das abgezehrte Weib und die zwei Landstreicher erzählen. Die Schlußszene zeigt Anklänge an das Osterdrama von Tours, Christus erscheint und läßt den ungläubigen Thomas seine Wundenmale befühlen. Das zweite Spiel, in der Überschrift als Ludus paschae bezeichnet, ist noch reicher an weltlichen Zusätzen. Nach den einleitenden Worten des Vorredners (Barbatus) nahen sich die elf Apostel[2] unter den Tönen eines lateinischen Gesanges. Sie kommen ebenso wie die drei Frauen im vorhergehenden Spiel ‚de capella', doch hat bereits Hanusz bemerkt, daß es zweifelhaft ist, ob wir uns den Schauplatz in oder außerhalb der Kirche, etwa in einem Kreuzgange zu denken haben. Nach dem feierlichen Gesang verraten sie in tschechischer Unterredung ziemlich deutlich die Angst, was nun weiter mit ihnen werden solle. Dann kommen die drei Frauen. Der ernste Teil ihrer Rollen ist nicht aufgeschrieben und wurde vermutlich aus dem vorhergehenden Spiele ergänzt; vollständig ausgeführt ist dagegen ihre rein tschechische Unterredung mit dem prahlerischen Salbenkrämer, der seine Ware anpreist und selber meint, es gebe nicht seinesgleichen unter dem Himmel. Im weitern Verlaufe des Spieles werden noch die Jünger von Emaus und der ungläubige Thomas vorgeführt, der hier in ähnlicher Weise wie im vorhergehenden Spiel seine Zweifel kundgibt. Das dritte Spiel (ludus de resurrectione) bezeichnet abermals einen Schritt weiter in der Entwicklung des weltlichen Elements. Der Präkursor, der auch hier die Aufgabe hat, für die Darsteller Platz zu machen, zeigt sich sehr redselig: ‚kein Ungar oder Schwabe soll sich regen — wir waren lange genug traurig, vierzig Tage haben wir gefastet und Haferbrei gegessen, jetzt wollen wir lustig sein, Schinken und Ferkel verspeisen; wem das Spiel nicht gefällt, der soll nach Hause gehen' — und dergleichen mehr. Die Handlung wird alsdann durch eine Szene eröffnet, die in den deutschen Osterspielen meist auf die Höllenfahrt folgt. Luzifer sendet seine Teufel aus, darunter einen tschechischen

1) Hanusz (S. 58) hat das Stück unberechtigterweise in zwei zerlegt; die Trennungslinie, die er vorschlägt, geht mitten durch den Text des ‚Victimae paschali'.

2) Anstatt Matias S. 69 muß es heißen: Matthaeus.

Teufel Vrbata; sie bringen ihm einen Müller, einen Schenkwirt, einen Schuster, einen Bäcker, einen Räuber und zuletzt die Hexe Rebekka. Hierauf die herkömmliche Szene zwischen den Juden und Pilatus, sowie die Bestellung der Grabeswache. Die Komik in den Grabeswächterszenen ist hier viel weitläufiger ausgeführt, als in den meisten deutschen Spielen. Es treten acht Soldaten mit einem Centurio auf, lumpige Jammergestalten, die, wie gewöhnlich, sich untereinander balgen und außerdem vom Engel am Grabe ihre Prügel bekommen; auch lassen sie sich mit Chadim, dem Diener des Kaiphas in ein Würfelspiel ein. Nach der Auferstehung folgt noch die Szene, wie die Soldaten dem Kaiphas ihr Leid klagen und dieser sie bittet, die Wahrheit zu verheimlichen. Den Schluß bildet die Höllenfahrt, bei welcher das komische Element zurücktritt.

Auch bei dem letzten Spiele ist es zweifelhaft, ob es in der Kirche aufgeführt wurde. Die Darsteller waren vermutlich Scholaren, ebenso wie bei mehreren deutschen Osterspielen; wenigstens sagt der Teufel ausdrücklich, es sollten ihm keine Schüler in die Hölle gebracht werden.[1]

Von einem andern tschechischen Osterspiel ist uns nur ein Bruchstück aus der Mitte des 14. Jahrhunderts erhalten, das der erste Herausgeber, Hanka, mit der Überschrift Mastičkar (der Salbenkrämer) bezeichnet hat. Die Namen der auftretenden Personen: Ypokras, Rubin, Pustrbalk stimmen mit den deutschen Salbenkrämerszenen überein, auch fehlt es nicht an einzelnen wörtlichen Anklängen. Die Übereinstimmungen werden am besten durch die Annahme einer gemeinsamen deutschen Vorlage erklärt, die der tschechische Dichter frei bearbeitet hat.[2] Neu hinzugekommen ist eine sehr schmutzige Szene, in welcher ein Jude Abraham seinen toten Sohn Isaak herbeischleppt, damit der Wunderdoktor ihn wieder auferstehen lasse.

1) Sämtliche vorerwähnten Spiele sind abgedruckt bei Hanusz, Die lateinisch-böhmischen Osterspiele des 14.—15. Jahrhunderts. Prag 1863.

2) Daß der Salbenkrämer an einer Stelle Severin heißt, anstatt Ypokras, ist wohl dadurch zu erklären, daß der tschechische Bearbeiter einen Reim auf Rubin brauchte. Im übrigen vgl. die Ausführungen Gebauers in den Begleitworten zu seiner neuen Ausgabe des Mastičkar (Listy filologické a pedagogické 7, 90 ff.). Gegen die Echtheit sind schon Zweifel erhoben worden und die Persönlichkeit des ersten Herausgebers ist allerdings geeignet, Mißtrauen zu erwecken; doch besitzen wir einen völlig genügenden Beweisgrund für die Echtheit in der Tatsache, daß Hanka zur Zeit der ersten Veröffentlichung des Mastičkar (1823) von den deutschen Rubinszenen noch nichts wissen konnte; vgl. Gebauer a. a. O. S. 119 f. Über tschechische Dorotheenspiele s. o. S. 239.

Ein anderes tschechisches Dramenfragment ist vor kurzem aufgefunden worden.[1] Es zeigt in der Anordnung der Szenen eine auffallende Übereinstimmung mit dem Wiener Passionsspiel und dem Erlauer Magdalenenspiel. Zuerst wird Luzifer vom Himmel herabgestürzt und hält mit den übrigen gefallenen Engeln eine Beratung. Daran schließt sich sogleich eine Szene aus dem Weltleben der Maria Magdalena, die von ihrer Schwester Martha, zunächst vergeblich, gewarnt wird. Hierauf folgt in der Handschrift eine Lücke von einem oder mehreren Blättern, dann eine Szene zwischen dem Medicus, Rubyenus und Pustrpalk, dann wieder eine Lücke und zuletzt Stücke aus einer Höllenfahrtsszene und einer Soldatenszene. Doch schon in den ersten Szenen ist der Text in Unordnung geraten. Luzifer sagt zwar seinen Untergebenen, was für Leute sie herbeischleppen sollen: Schneider, Schenkwirte, Schuster, auch die Scholaren werden hier nicht ausgenommen; aber die Szene, wo die Vertreter der verschiedenen Stände hereinkommen, ist nicht erhalten. Magdalena tritt auf, von Dämonen begleitet, ein lustiges Lied singend und die Liebhaber herbeilockend; der Schwester Martha versetzt sie eine Ohrfeige und gleich darauf singen beide lateinisch: „es wird ihr viel vergeben, denn sie hat viel geliebt.“ Auf den Schluß des Osterspielfragments folgt dann noch das kurze Fragment eines tschechischen Himmelfahrtspiels.

In der magyarischen Literatur ist im Mittelalter das geistliche Drama nicht vertreten. Die lateinische Szene, die in den westeuropäischen Ländern einen Bestandteil der Matutin des Ostersonntags bildete, ist in Ungarn nur in einer einzigen Handschrift nachgewiesen, die kurz vor 1228 für die Kirche in Deáki im Preßburger Komitat niedergeschrieben wurde. Was sonst noch von ungarischen Osterspielen bekannt ist, bezieht sich auf Gemeinden deutscher Nationalität.[2]

Auch aus dem Gebiete des oströmischen Reiches hat sich kein einziges Werk erhalten, das als geistliches Drama im eigentlichen Sinne des Wortes zu bezeichnen wäre. Doch scheint es, daß auch dort mitunter Aufführungen von geistlichen Dramen in der Kirche stattfanden. Ausführlichere Berichte über solche

1) In der Bibliothek des Prämonstratenserstifts Schlägel bei Linz; herausg. von Patera im Časopis Musea Království Českého. 1889. Ročnik 63, 122 ff.

2) Vgl. Abel, Ungarische Revue 1884 S. 652 ff. und oben S. 169.

Dramen sind, soviel ich weiß, nicht vorhanden.[1] Die geistlichen Dichtungen in dialogischer Form, welche die mittelgriechische Literatur aufzuweisen hat, sind ohne Zweifel als Buchdramen zu betrachten. Das eine, die *Στίχοι εἰς τὸν Ἀδάμ* des Diakons Ignatios (c. 820) behandelt in 143 Trimetern den Sündenfall. Das andere, der leidende Christus (*Χριστὸς πάσχων*), von einem unbekannten Dichter wahrscheinlich im 11. oder 12. Jahrhundert verfaßt, ist eine geschmacklose Künstelei. Ein volles Drittel des Dramas besteht aus Versen der altgriechischen Tragiker, die aus dem Zusammenhange gerissen und den Personen der heiligen Geschichte in den Mund gelegt sind, vor allem der Gottesmutter, welche die Hauptrolle spielt und ihre Klagereden zum Teil der Hekuba und der Agave des Euripides entlehnt.[2]

* * *

Nachdem wir so die Entwicklung der geistlichen Spiele durch ganz Europa verfolgt haben, müssen wir uns noch die Frage vorlegen, ob nicht zwischen den einzelnen Ländern literarische Wechselwirkungen stattfanden. Eigentlich haben wir zwar diese Frage schon in der Einleitung zum vorliegenden Buche (S. 187 ff.) beantwortet. Wir haben da gesehen, daß die internationale lateinische Kirchenliteratur die Hauptquelle für die Mysteriendichter war. Demgegenüber sind die Fälle verschwindend selten, wo sich noch erkennen läßt, daß ein Dichter etwas aus einer fremden Nationalliteratur entlehnte. Auf dem weiten Gebiete des kirchlichen Dramas ist bis jetzt in keinem einzigen Falle mit Bestimmtheit nachgewiesen, daß ein Stück aus einer neueren Sprache in die andere übertragen worden wäre.[3] Und das ist auch sehr leicht erklärlich. Im wesentlichen bestand ja die geistige Arbeit der Dichter in der Versi-

1) Wenn Liudprand in dem Bericht über seine Gesandtschaftsreise 968 erzählt, daß die Griechen am 20. Juli die Himmelfahrt des Elias mit szenischen Spielen feierten (Monumenta Germ. Scriptt. 3, 353 f.), so geht aus seinen Worten nicht mit Bestimmtheit hervor, daß er Aufführungen in der Kirche meinte.

2) Vgl. zu dem Obigen die Darstellung in Krumbachers Geschichte der byzantinischen Literatur[2], München 1897; besonders S. 644 ff., 717, 746. Sathas hat eine ausführliche Monographie über das byzantinische Theater verfaßt (*Ἱστορικὸν δοκίμιον περὶ τοῦ θεάτρου καὶ τῆς μουσικῆς τῶν Βυζαντίνων*, Venedig 1879), die indes, wie Krumbacher mit Recht bemerkt, den Leser nur in dem Glauben an die Dramenlosigkeit der byzantinischen Zeit bestärken kann.

3) Ein besonderer Fall ist die Übersetzung eines Festspiels aus dem Katalanischen ins Kastilianische, s. o. S. 352.

fikation und da mußte es doch viel bequemer sein, ein Mysterium selber zu machen als es aus einer fremden Sprache zu übersetzen, zumal da man bei dem ersteren Verfahren auch die Werke der einheimischen Vorgänger im ausgedehntesten Maße benützen konnte. Entlehnungen aus fremdem Gebiet konnten wir im bretonischen und im tschechischen Drama nachweisen, also in zwei Fällen, wo kleinere Volkseinheiten einer Nation mit reich und vielseitig entwickelter Literatur gegenüberstehen. Namentlich bei den tschechischen Rubinszenen scheint der Anschluß an das deutsche Original derart gewesen zu sein, daß man wohl von einer freien Übertragung reden kann. In dem Lied, welches Rubin zum Preise des Quacksalbers anstimmt, ist auch die Versform des Originals genau bewahrt, ohne Zweifel der Melodie zu Liebe.[1]

Was Frankreich betrifft, so haben wir gesehen, daß es in bezug auf reiche und mannigfaltige Ausbildung des geistlichen Dramas die erste Stelle einnimmt. Wenn trotzdem der französische Einfluß auf die Nachbarländer im Drama nicht so groß ist, wie in andern Literaturzweigen, so darf uns dies nach den obigen Ausführungen nicht wundern. Aber obgleich keine Übersetzungen aus dem Französischen bekannt sind, so unterliegt es doch keinem Zweifel, daß man sich die allgemeinen Charakterzüge der französischen Kunstübung mehrfach auch im Ausland zum Muster nahm. So ist es gewiß durch französischen Einfluß zu erklären, wenn in den niederländischen Dramen die Reimbrechung gleichmäßig durchgeführt ist, die in den Spielen aus dem benachbarten mittelfränkischen Gebiet fehlt (s. o. S. 119). Ebenso hat der Verfasser des niederländischen Hostienmirakels nach französischem Muster Triolette in die paarweise gereimten Verse eingefügt. Der wunderliche Ausdruck ‚Naprologhe' ist vermutlich eine Nachbildung des französischen ‚Prologue final'.[2] Wenn wir im nordwestlichen Italien die Form des großen

1) Die Melodie ist in moderner Transskription mitgeteilt bei Ambros, Geschichte der Musik Bd. II², Leipzig 1880, S. 306. Über die Verwandtschaft des Spiels aus dem Kloster Schlägel mit dem Wiener Passionsspiel s. o. S. 358; daß Maria Magdalena vom Gärtner ausgescholten wird (Hanusz s. 13) kommt auch in deutschen Osterspielen vor. Daß sich auch im keltischen Drama in England ein vermutlich aus Frankreich stammender Zug findet, darüber s. oben S. 190, 196.

2) Übrigens hat schon Aegidius Corboliensis, Kanonikus in Paris († c. 1220), sein medizinisches Lehrgedicht (abgedruckt bei Leyser, Historia poetarum et poematum medii aevi 1721 S. 498 ff.) mit einem ‚prologus finalis' beschlossen.

Mysteriums fanden, die sonst in diesem Lande fehlt, so durften wir auch hier französischen Einfluß annehmen. In Deutschland scheint man die Form des dramatischen Marienmirakels von den Nachbarn entlehnt zu haben. Im niederdeutschen Mirakelspiel von Theophilus, das ja im übrigen eines der originellsten Erzeugnisse der gesamten mittelalterlichen Dramatik ist, sind uns doch manche Einzelheiten begegnet, die auf ein französisches Vorbild hinweisen;[1] auch die Verwandlung der Geschichte von der Päpstin Jutta in ein Marienmirakel erinnert an die französische Art. Übersetzungen aus dem Nordfranzösischen ins Provenzalische sind nicht bekannt; doch hat der Verfasser des provenzalischen Weihnachtsspiels ein Werk der nordfranzösischen Erzählungsliteratur benutzt.[2]

Wenn auch mithin zwischen den verschiedenen Nationalliteraturen fast gar kein Austausch von dramatischen Texten stattfand, so müssen sich doch einzelne Theatereffekte durch Tradition von einem Lande zum andern verpflanzt haben, vor allem wohl durch Geistliche, die von Reisen oder vom Besuch fremder Universitäten in die Heimat zurückkehrten. Ebenso haben sich innerhalb der einzelnen Orden Traditionen ausgebildet, die über die Landesgrenzen hinaus wirkten; wir dürften dies voraussetzen, auch wenn wir nicht in den Predigtszenen der Franziskaner (s. o. S. 321) ein unzweifelhaftes Beispiel besäßen. Doch ist auch auf diesem Gebiete das Übergewicht des französischen Einflusses bemerkbar. So dürfen wir annehmen, daß es ein französischer Effekt ist, wenn die Verbindung zwischen den einzelnen Standorten durch die Schiffahrt hergestellt wird. Wir fanden diesen Effekt in der französischen Vengeance und im englischen Magdalenen-Mysterium.[3] Auch im Mysterium von Revello ist es verwendet; die heiligen drei Könige begeben sich hier zu Schiff in die Heimat zurück. Die nächste Veranlassung gab ohne Zweifel Nikolaus von Lyra, der zu Matth. cap. 2 be-

1) S. o. S. 240 und Sepet, Origines 235 ff. Hinsichtlich der französischen Namen der zwei Juden ist allerdings, wie Strohmayer (Romania 23, 601 ff.) bemerkt, daran zu erinnern, daß im 14. und 15. Jahrhundert viele aus Frankreich vertriebene Juden sich in den Rheingegenden aufhielten.

2) S. o. S. 152. Jeanroy (Romania 23, 525) vermutet für einige südfranzösische Mysterien nordfranzösische Vorlagen; die von ihm vorgebrachten Beweisgründe scheinen indes mehr für eine Einwirkung des nordfranzösischen Kunststils im allgemeinen als für die Übertragung französischer Texte zu sprechen.

3) S. o. S. 274.

merkt, daß unter dem andern Wege, auf welchem die Magier zurückkehrten, der Seeweg zu verstehen sei. Demgemäß werden die drei Könige auch in Grebans Mysterium V. 6842 von einem Matrosen abgeholt und zum Schiffe geleitet, wenn auch hier die Seefahrt selber nicht vorgeführt ist. Auch die Übereinstimmung ist bemerkenswert, daß im Mysterium von Revello ebenso wie in der Vengeance die Matrosen während der Überfahrt ein lustiges Liebesliedchen singen. In dem Mysterium von York und in dem von Revello finden wir übereinstimmend, daß Judas, ehe er mit dem Anerbieten des Verrates vor die Hohenpriester tritt, erst noch mit dem Pförtner verhandeln muß, der ihn nicht hereinlassen will, eine Szene, die eher aussieht wie ein französischer Theatereffekt, als wie eine Entlehnung aus der geistlichen Literatur.[1] Ebenso scheinen sich einzelne komische Motive von Frankreich aus über andere Länder verbreitet zu haben. Wenn z. B. im englischen Magdalenenmysterium der Wirt vor der Türe seinen Wein anpreisen läßt, um die Gäste herbeizulocken, so ist daran zu erinnern, daß dergleichen Szenen seit dem Nikolaus des Jean Bodel im französischen Drama öfters wiederkehren,[2] ebenso erinnert der groteske mohametanische Pfaffe an den jüdischen Priester Godibert in der Passion von Semur, der gleichfalls von einem frechen Clerk verhöhnt wird.[3] In manchen Fällen dürfen wir auch vermuten, daß die Quelle der internationalen Übereinstimmungen noch in die Zeiten des lateinischen geistlichen Dramas zurückreicht. Hier sei nur an die Magdalenenszenen und an die burleske Auffassung der Grabeswächter erinnert. Lateinischen Ursprung hat vermutlich auch die in Deutschland so beliebte Szene, wo die Teufel nach der Höllenfahrt die Seelen verschiedener Handwerker herbeischleppen. Anderwärts können wir außer dem französischen

1) Vgl. jedoch über diese Situation Kölbing zu Sir Tristrem V. 619.

2) Auch im Mystère des Trois Doms 2839, 3040. Über das Komische in den Repräsentationen s. o. S. 352.

3) Wenn der Blinde, dem Jesus das Augenlicht wiedergibt (Alsfeld 1413 ff.), von einem Diener begleitet ist, der ihm ebenso wie in einem französischen Mysterium (Arras 8438) sagt, er brauche nicht die Mildtätigkeit der Vorübergehenden anzurufen, denn es sei gar niemand in der Nähe, so ist das möglicherweise ein aus Frankreich entlehnter Zug (vgl. auch o. S. 206). Die Ähnlichkeit der zwei Stellen bemerkte Wilmotte (Les passions allemandes etc., Paris 1898), dessen Versuch, die Abhängigkeit der deutschen Passionsspiele von einer französischen Vorlage nachzuweisen, im übrigen gänzlich mißglückt ist; vgl. Vogt in den Göttinger gel. Anzeigen 1900, 70 ff.

Spiel vom jüngsten Gericht (s. o. S. 136) nur eine fragmentarische Andeutung dieser Szene nachweisen und zwar in dem Zyklus von Chester, wo die Teufel nach der Höllenfahrt eine spitzbübische Schenkwirtin einfangen; aber auch aus späteren Zeugnissen[1] geht hervor, daß die Szene in Frankreich und Portugal eingebürgert war. Im Prozessionsspiel von Zerbst, in den Coventry-Spielen und, wenn ich mich recht erinnere, auch im Passionsspiel von Arras erscheinen die Krieger des Herodes mit Lanzen, auf denen die Leichen der bethlehemitischen Kinder aufgespießt sind, ein Effekt, der wohl noch aus den lateinischen Herodesspielen stammt.[2]

Aus dem Obigen ergibt sich, daß die Übereinstimmungen zwischen den geistlichen Dramen in den verschiedenen Ländern nur zum geringsten Teile auf internationale Entlehnung zurückzuführen sind. In der Hauptsache erklären sie sich aus der überall gleichen Grundlage des kirchlichen Bildungsstoffes und der kirchlichen Weltanschauung. Und wenn wir sehen, wie sich aus dieser Grundlage überall auf der ungeheuren Länderstrecke von Schweden bis Spanien, von Ungarn bis Irland die nämlichen dramatischen Motive entwickeln, so tritt uns mit überwältigender Deutlichkeit vor Augen, bis zu welchem Grade die mittelalterliche Menschheit unter der Herrschaft der Kirche zu einer gleichförmig denkenden und gleichförmig empfindenden Masse geworden war.

---

1) S. u. Bd. III S. 6 (Chevalet), S. 202 (Gil Vicente).

2) Wenn in Shakespeares Henry 5 III 3, 38ff. der König den Bewohnern von Harfleur droht:

> Your naked infants spitted upon pikes,
> Whiles the mad mothers with their howls confused
> Do break the clouds, as did the wives of Jewry
> At Herod's bloody-hunting slaughtermen,

so ist in diesen Worten vielleicht eine Jugenderinnerung des Dichters an Eindrücke der geistlichen Bühne enthalten. S. oben S. 58 und 171.

Fünftes Buch.

Ansätze zu einem ernsten weltlichen Drama.[1]

Allen bisher besprochenen Dramen ist der geistliche Grundcharakter gemeinsam. Wenn auch bei den Aufführungen das weltliche Unterhaltungsbedürfnis sich mehr und mehr hervordrängte, so wurde doch bei der Wahl der Stoffe nirgends über die heilige Schrift und die Legende hinausgegriffen. Man hat mitunter den Mangel an wahrer dichterischer Freiheit in den Mysterien damit erklären wollen, daß die Dramatiker durch die Rücksicht auf die geheiligte Tradition gebunden waren, doch ist der eigentliche Grund nicht sowohl hierin als in dem allgemeinen Charakter der Literatur des späteren Mittelalters zu suchen. Wir sahen bereits, daß in den französischen Marienmirakeln öfters weltliche Geschichten durch eingefügte Himmelserscheinungen zu Legenden umgewandelt wurden, ohne daß durch diese neuen Stoffe eine Vervollkommnung der Kunstform veranlaßt worden wäre. Der nämliche Sachverhalt zeigt sich, wenn wir ein Drama aus den letzten Jahren des 14. Jahrhunderts betrachten, die ‚Estoire de Griselidis', die hinsichtlich des Stils mit den Marienmirakeln nahe verwandt ist, wenn auch die Erscheinung der Gottesmutter fehlt. Die Griseldis (2608 Zeilen) ist nach einer Bemerkung am Schluß der Handschrift im Jahre 1393 gedichtet. Wir haben also hier, so viel bis jetzt festgestellt werden kann, das erste Beispiel eines ernsten weltlichen Dramas in französischer Sprache. Auch dadurch ist das Stück bemerkenswert, daß hier zum erstenmal eine Geschichte in dramatischer Form erscheint, die uns noch oft auf unserm Wege begegnen wird. Welchem Stande der Verfasser angehörte und was für einen Zuhörerkreis er im Auge hatte, ist nicht er-

1) Die hierher gehörigen französischen Dramen behandelt ausführlich J. Mortensen, Profandramat i Frankrike (Lund 1897).

sichtlich. Er dichtete wohl für eine bürgerliche Gesellschaft in der Art der Puys. Eine Beziehung auf ein bestimmtes Marienfest tritt uns nicht entgegen, doch werden gleich zu Beginn des Prologs die Zuschauer dem Schutz der himmlischen Jungfrau empfohlen. Überhaupt könnte man nicht sagen, daß im Prolog der Dichter als Vertreter einer neuen Kunstrichtung in die Arena tritt; er begrüßt die Versammlung freundlich und bescheiden, und empfiehlt sein Werk als Spiegel der verheirateten Frauen; weil beim Anschaun der Sinn der Geschichte sich eindringlicher darstelle als beim Lesen, habe er sie ‚auf Personen verteilt'.

Die Geschichte von der gehorsamen Griseldis gehört zu der Klasse von mittelalterlichen Erzählungen, in denen sich die Phantasie gefiel, den höchst möglichen Grad einer bestimmten Tugend auszumalen.[1] Es werden uns da Menschen vorgeführt, die alle noch so berechtigten Regungen ihres Herzens und das Bewußtsein aller ihrer sonstigen Pflichten unterdrücken, um die eine Tugend, die sie exemplifizieren sollen, nur in um so hellerem Licht erstrahlen zu lassen. Der Art war die Geschichte von Amicus und Amelius, wo der Vater die eigenen Kinder schlachten will, um mit ihrem Blute die Krankheit des Freundes zu heilen (s. o. S. 147), der Art ist auch die Geschichte von Griseldis, der Bauerntochter, die sich der Markgraf von Saluzzo zur Gemahlin erwählt und die er dann mutwillig, bloß um ihren Gehorsam auf die Probe zu stellen, den furchtbarsten geistigen Folterqualen unterwirft. Zwei Kinder, die sie ihm zur Welt bringt, erst eine Tochter, dann einen Sohn läßt er aus ihren Armen reißen, angeblich, um sie töten zu lassen; dann verjagt er die Gattin aus seinem Hause, da er sich mit einer vornehmeren vermählen wolle. Das alles nimmt sie unterwürfig und gehorsam hin, bis sie endlich zum Lohne wieder an die Seite ihres Gatten berufen wird und auch die totgeglaubten Kinder wiederfindet. Es ist bekannt, daß diese Erzählung von Boccaccio in die Literatur eingeführt wurde; um ihre Verbreitung hat sich aber vor allem Petrarca verdient gemacht, der sie 1373 in einer lateinischen freien Bearbeitung nacherzählte, wie er selber sagt, um sie auch den Nicht-Italienern bekannt zu geben, vielleicht das älteste unter den vielbewunderten Kunststücken der Humanisten in der Behandlung eines modernen Stoffes in klassischer Form. Petrarca äußert sich von dem Rührerfolg sehr befriedigt, der

1) Vgl. Gaspary, Gesch. d. ital. Lit. 2, 51.

dick aufgetragene Edelmut lockte bei seinen Freunden Tränenströme hervor, und auch die internationale Verbreitung, auf die er gerechnet hatte, blieb nicht aus. Seine lateinische Darstellung ist es auch, die dem Verfasser des französischen Dramas als Vorlage diente.[1] Indes ist von dem humanistischen Geiste nichts in die französische ‚estoire' übergegangen. Inhalt und Ton erinnern durchaus an diejenigen Marienmirakel, in denen die Schicksale eines unschuldig leidenden Weibes vorgeführt werden. Die Griseldis ist ebenso wie das erste Stück der großen Sammlung in paarweis gereimten achtsilbigen Versen abgefaßt, deren anmutiger Fluß nur selten durch einen ungeschickten Abschluß unterbrochen wird wie der folgende:

Va le querre e luj di que mon
Plaisir est que je parle a luj.

Die Abhängigkeit von Petrarca erstreckt sich bis auf wörtliche Entlehnungen, namentlich in den Reden der Griseldis; hier tritt der schlichte und rührende Ton der treuen Hingebung, den Petrarca in der kunstvollen lateinischen Prosa vortrefflich zum Ausdruck brachte, doppelt schön in den französischen Versen hervor, in einer Weise, die uns sogar für Augenblicke die innere Unwahrheit der ganzen Geschichte vergessen läßt. Neu und charakteristisch ist nur die Szene, wie der Markgraf sich bemüht, in Rom die Erlaubnis zur Trennung seiner Ehe und zu einer neuen Vermählung durchzusetzen. Bei Petrarca schickt der Markgraf nur zum Schein Boten nach Rom, die mit der falschen Nachricht zurückkommen, als hätte der Papst die Scheidung der Ehe mit Griseldis und die Eingehung eines neuen Ehebündnisses bewilligt. Der französische Dichter dagegen läßt einen Bischof als Abgesandten des Markgrafen vor dem Papste erscheinen und in allem Ernste das Scheidungsgesuch vortragen, worauf der Papst ihm die gewünschte Erlaubnis schriftlich einhändigt und der päpstliche Sekretär eine Vergütung von zwanzig Gulden erhält. Ähnlich wird ja auch in den Marienmirakeln die Willfährigkeit der Kurie in eherechtlichen Sachen und die Trinkgeldhascherei der päpstlichen Beamten verspottet.[2]

1) Vgl. die neue Ausgabe von Groeneveld (Ausgaben und Abhandlungen a. d. Gebiete d. roman. Philologie Nr. 79), Marburg 1888.

2) S. o. S. 149. Allerdings findet sich vor den Worten des Papstes die Anweisung ‚le saint pere ottroiant unes bulles faintives', aber die Worte des Textes können nur so verstanden werden, daß die Erlaubnis vollkommen ernst gemeint ist.

Im übrigen sind die Abweichungen durch die dramatische Form bedingt; vor allem war die Einfügung von umständlichen Botenberichten nötig, um die Vermittelung zwischen den verschiedenen Schauplätzen der Handlung aufrecht zu erhalten. Eine Eigentümlichkeit unsres Dichters ist es, daß er fast auf jeden Schritt der Handlung ein Gespräch folgen läßt, in dem die Hofherren oder Hofdamen oder Dorfmädchen ihre Betrachtungen über das Geschehene anstellen; zweimal treten auch Hirten auf und ihre Unterredungen sollen offenbar das komische Element vertreten. Zuerst erscheinen sie nach Griseldis' Trauung. Die Standeserhöhung des Landmädchens hat einen der Hirten mit hohen Plänen für die Zukunft erfüllt; er möchte sein Heil als Kriegsmann versuchen und blickt verächtlich auf seinen Genossen, der davon nichts hören will. Am Schluß singen sie mit einem Mädchen zusammen ein Liebeslied, das indes im Text nicht mehr erhalten ist. Es ist nichts darüber bekannt, daß der Dichter der Griseldis Nachfolger gefunden hat; die Ansätze zum weltlichen Drama im folgenden Jahrhundert gingen, wie wir sehen werden, von völlig anderen Voraussetzungen aus.

Eine ebenso abgesonderte Stellung nimmt eine kleine Gruppe von weltlichen Dramen ein, die wie es scheint um dieselbe Zeit wie die Griseldis in den benachbarten Niederlanden entstanden sind. Sie sind in einer Handschrift überliefert, welche in die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts gesetzt wird;[1] die darin enthaltenen Gedichte, soweit man sie datieren kann, gehören noch in das letzte Viertel des vorhergehenden Jahrhunderts. Unter den zehn dramatischen Stücken der Handschrift befinden sich fünf längere, soweit sie vollständig erhalten sind 625 bis 1139 Verse, und fünf kürzere, soweit sie vollständig erhalten sind 199 bis 208 Verse umfassend. Die letzteren fünf Spiele sind als Sotternien bezeichnet und haben sämtlich einen possenhaften Charakter; jedes von ihnen dient als Nachspiel zu einem der längeren Stücke. Am Anfang einer solchen Gruppe von zwei Spielen werden jedesmal die Zuhörer durch einen Prolog begrüßt, am Schluß des ersten Spieles werden sie aufgefordert auch noch die Sotternie mit anzuhören; nur in einem Fall ist die Verbindung mit der Sotternie dadurch hergestellt, daß die

1) Jetzt in der Nationalbibliothek zu Brüssel, früher in der Hulthemschen Bibliothek, beschrieben von Hoffmann von Fallersleben, Horae belgicae VI, Breslau 1838 (a. u. d. T. Niederländ. Schaubühne), S. XXIX f. Sämtliche Dramen aus dieser Handschrift bei Moltzer und Leendertz a. a. O.

letzte Zeile des ersten Stückes mit der ersten der Sotternie reimt. Bei einer Gruppe können wir die Art des Zusammenhangs nicht mehr erkennen, weil das Ende des ersten und der Anfang des zweiten Stückes fehlt. Von den Stücken in den fünf Gruppen, die an erster Stelle stehen, wird eines — eben das nicht vollständig erhaltene — als ‚sotte boerde‘ bezeichnet. Es behandelt eines der beliebtesten Themata der mittelalterlichen Posse, den Streit um die Herrschaft im Hause und unterscheidet sich mithin von den Sotternien oder Nachspielen nicht durch Ton und Inhalt, sondern nur durch den größern Umfang; bei Vers 405 bricht es ab. Die übrigen vier Eröffnungsspiele (voorspelen) werden in den Überschriften als ‚abele spelen‘ (abel = habilis) bezeichnet, eines darunter behandelt einen Gegenstand, der uns noch weiterhin begegnen wird, den Streit zwischen Sommer und Winter; die andern drei behandeln Ritter- und Abenteuergeschichten: Esmoreit, Gloriant und Lanseloet. Aus was für einem Kreise diese Stücke hervorgingen und bei was für Gelegenheiten sie aufgeführt wurden, dafür fehlt uns jeder Anhaltspunkt. Nur so viel ist sicher, daß die Zuhörerschaft aus Männern und Frauen bestand und daß die Aufführungen in einem Saal im oberen Stockwerk eines Gebäudes stattfanden. (Esmoreit 1016). Aus den Abschiedsworten, die am Schluß der Nachspiele in der ersten und zweiten Gruppe gesprochen werden, ergibt sich, daß die Zuhörer nach beendigter Vorstellung den Saal verließen, während wir bei den französischen Marienmirakeln annehmen müssen, daß die Gesellschaft nach der Aufführung zusammen blieb. Bei den Ritterstücken waren nur wenige Personen erforderlich, beim ersten sieben, beim zweiten acht, beim dritten sechs. Auch die Inszenierung war offenbar sehr einfach, ja dürftig, mehr wie bei einem Schwank als wie bei einem Mysterium. Die Bühne mußte indes mehrere auseinanderliegende Schauplätze zu gleicher Zeit umfassen. Ob jede der auftretenden Personen gleich von Anfang an auf ihrem Schauplatze stand, ist nicht vollkommen sicher; mehrmals kommt es vor, daß am Anfang eines Dialogs der eine Sprecher den andern mit einem ‚wo seid Ihr‘ herbeiruft. Übrigens wird sich am besten eine Vorstellung von dem Aufbau und der Anordnung dieser Stücke geben lassen, wenn wir eines derselben, und zwar das erste, etwas ausführlicher betrachten.

Erste Szene. Monolog Robbrechts. Er ist ärgerlich darüber, daß sein Oheim, der alte König von Sizilien einen Sohn

bekommen hat, wodurch seine Ansprüche auf die Erbschaft zunichte geworden sind. Er beschließt, das Kind beiseite zu schaffen. Zweite Szene. Der König von Damaskus und der weise Meister Platus. Dieser hat in den Sternen gelesen, daß das Kind des Königs von Sizilien, das eben zur Welt gekommen ist, den König von Damaskus töten, seine Tochter entführen und zum Christentum bekehren werde. Er erbietet sich nach Sizilien zu ‚reiten' und das Kind in seine Gewalt zu bringen. Dritte Szene. Robbrecht tritt mit dem Kinde auf; er will es töten. Platus meint, es wäre schade um den schönen Knaben. Robbrecht sagt ihm, er sei der Sohn des Königs, der Meister kauft ihn für 1000 Pfund Goldes und nimmt ihn mit. Vierte Szene. Der Meister bringt das Kind zum König von Damaskus, dieser sagt seiner Tochter Damiet, er habe es im Garten gefunden und übergibt es ihr zur Erziehung. Fünfte Szene. Robbrecht verleumdet die Königin von Sizilien vor ihrem Gemahl, sagt das Kind sei im Ehebruch gezeugt und die Mutter habe es heimlich getötet. Robbrecht holt die Königin auf Befehl des Königs herbei, der König überhäuft sie mit Vorwürfen und Schmähungen, sie beteuert vergeblich ihre Unschuld, der König befiehlt Robbrecht, sie ins Gefängnis (put) zu führen. Die Königin fleht zu Maria, sie möge ihre Unschuld an den Tag bringen. Sechste Szene. Zuerst Monolog Esmoreits, des geraubten Königssohnes, der unterdessen zu einem achtzehnjährigen Jüngling herangewachsen ist. Er hält die Prinzessin Damiet für seine Schwester, wundert sich, daß sie keinen Mann nehmen will und meint, das sei wohl eine Eingebung des Gottes Mahomet. Esmoreit ist müde und legt sich zur Ruhe. Die Szene spielt, wie aus seinen Worten hervorgeht, im Garten der Prinzessin Damiet. Diese kommt selber hinzu und gesteht in einem Monolog ihre Liebe zu dem schönen Findling. Sie ist überzeugt, daß er von edelem Geblüt sei, sie will aber niemanden ihre Liebe merken lassen, weil sie fürchtet, ihr Vater werde ihr dann das Leben nehmen. Esmoreit hat alles gehört, er liebt nun die vermeinte Schwester wie sie ihn, zugleich ist er aber entschlossen in die Welt hinauszureiten, um seine Herkunft zu entdecken. Damiet läßt sich versprechen, daß er wiederkehren werde und übergibt ihm ein Band mit einem gestickten Wappen, das einst bei ihm gefunden wurde. Das soll er ums Haupt tragen, um daran erkannt zu werden. Siebente Szene. Esmoreit klagt, er werde nimmer froh werden, er habe denn sein Geschlecht

ermittelt. Seine Mutter ruft ihn zu sich heran und fragt, warum er so klage. Sie hat also offenbar die ganze Zeit in einem Winkel der Bühne gesessen, der so hergerichtet war, daß er zur Not ein Gefängnis darstellen konnte. Als Esmoreit zu ihr tritt, erkennt sie an dem Bande ihren Sohn. Große Freude auf beiden Seiten. Achte Szene. Robbrecht (der seinen Ärger unterdrücken muß, daß er das Kind nicht getötet hat), der König von Sizilien, Esmoreit, die Königin. Esmoreit schwört immerzu bei Mahomet und Apollo, der Vater ermahnt ihn, an Gott und Maria zu glauben, worauf dann Esmoreit sogleich den höchsten Gott bittet, seine Geliebte Damiet unter seinen Schutz zu nehmen. Neunte Szene. Damiet ist besorgt um Esmoreit, sie ruft den Meister Platus herbei, beide wollen sich zusammen in Pilgertracht auf den Weg machen, um Esmoreit zu suchen. Zehnte Szene. Sie treten als Pilger auf. ‚Ist niemand da, der uns ein Almosen geben will?' Esmoreit erkennt ihre Stimme, Wiedersehen, er ruft seinen Vater, der zu ihrem Bunde seinen Segen gibt. Als Robbrecht kommt, um ihn zu begrüßen, erkennt Platus in ihm den Mann, der ihm vor Jahren das Kind verkauft hatte, der Verbrecher wird entlarvt und bestraft. ‚Hier hängt man Robbrecht', die einzige Bühnenanweisung im Stücke; dann schließt das ganze mit einer moralischen Betrachtung Esmoreits.

In ähnlicher Weise wird im zweiten Stück die Geschichte des stolzen Herzogs Gloriant von Braunschweig dargestellt, der trotz allen Ermahnungen sich nicht entschließen will, ein Weib zu nehmen. Die heidnische Königstochter Florentijn hört von dem tapferen Jüngling und schickt ihm ihr Bildnis, in das sich der Verächter der Frauen sogleich verliebt. Er setzt sich auf sein Roß und reitet in Florentijns Land, dort findet er die Geliebte in ihrem Garten, er will sie mit in sein Land nehmen und zur Herzogin machen. Ihre Zusammenkunft wird jedoch von Florentijns eifersüchtigem Vetter Floerant dem König Roedelion verraten. Dieser ist ein Feind der Christen und besonders des Braunschweigischen Stammes; er hat seinen Vater und seinen Oheim im Kampf gegen Gloriants Vater und Oheim verloren und läßt nun Florentijn und ihren Geliebten ins Gefängnis werfen. Der alte Diener Florentijns jedoch, der ihr Bild dem Geliebten gebracht hatte, befreit Gloriant und diesem gelingt es dann, Florentijn zu entführen, in dem Augenblicke, da sie auf dem Scheiterhaufen verbrannt werden soll. Er nimmt sie mit in sein Land und vermählt sich mit ihr.

Am merkwürdigsten jedoch ist das dritte Spiel von dem Ritter Lanseloet und der Jungfrau Sanderijn. Zu Anfang finden wir Lanseloet, der an einem Hagerosenstrauch auf seine Geliebte wartet. Sanderijn kommt; das arme Mädchen will aber gegenüber dem vornehmen Ritter von keiner andern Liebe hören, als von der ehelichen, selbst wenn er ihr ‚tausend Mark von rotem Golde' geben wollte. Hierauf folgt ein Gespräch zwischen Lanseloet und seiner Mutter. Die Mutter sucht ihm erst die Liebe auszureden, dann erbietet sie sich, es dahin zu bringen, daß Sanderijn ihm zu Willen werde, aber nur unter der Bedingung, daß er das Mädchen nachher mit einer rohen Beleidigung fortschickt. Nun geht die Mutter zu Sanderijn und beredet sie zu Lanseloet zu kommen unter der Vorspiegelung, daß er erkrankt sei. Bühnenanweisung: ‚Nun ist sie bei ihm in der Kammer gewesen'. Lanseloet beschimpft sie und sie flieht in einen Wald, wo ein Ritter sie findet und ihr seine Liebe anträgt; er will sie als seine Gemahlin mit sich führen. Ehe sie jedoch einwilligt, deutet sie ihm ihre früheren Schicksale symbolisch an; sie weist auf einen Baum mit schönen Blüten und fragt, ob dem Ritter der Baum weniger lieb wäre, wenn er wüßte, daß ein Falke eine Blüte abgerissen hätte. Lanseloet wird indes von Sehnsucht nach Sanderijn ergriffen und schickt seinen Diener Reinout aus, um sie zu suchen. Reinout trifft den Waldhüter des Ritters und dieser holt Sanderijn sofort herbei. Sie führt ihr früheres Gleichnis von dem Baume und dem Falken weiter aus, um anzudeuten, daß sie von Lanseloet nichts mehr wissen wolle: ‚als der Falke zum zweitenmal kam, war der Baum fort'. Reinout kehrt zurück; er will einen Zweikampf seines Herrn mit dem Ritter vermeiden und sagt deshalb, er habe Sanderijn sterbend gefunden. Der verzweifelte Lanseloet flucht seiner Mutter und tötet sich selbst. Zum Schlusse ermahnt Reinout die Zuhörer, höfisch zu reden und treu zu lieben und verkündigt, daß auf das Vorspiel noch ein lustiges Stück folgen werde.

Offenbar sind diese Stücke nicht in der Weise entstanden, daß bereits vorhandene Erzählungen in die dramatische Form übertragen wurden. Andrerseits ist nur weniges darin selbständig erfunden; es kann vielmehr nachgewiesen werden, daß die abenteuerlichen Begebenheiten mit Benutzung von allerhand gangbaren Motiven der Erzählungsliteratur mosaikartig zusammengesetzt sind. Namentlich sind mehrere Begebenheiten, wie

Moltzer[1] nachgewiesen hat, aus dem französischen Epenzyklus entlehnt, der sich um Gottfried von Bouillon, seine Vorfahren und Nachfolger gruppiert. Schon die Namen stimmen zum Teil überein; so finden wir in diesen Epen einen jungen Helden Esmeré, der als Erkennungszeichen einen goldnen Halsschmuck trägt, einen Verräter Robert, einen sarazenischen Fürsten Rougelion, der den Tod seines Vaters an den Christen rächen will, einen Ritter Gloriant, der sich mit der Tochter eines heidnischen Königs vermählt, eine Jungfrau Florie, die sich in einen Ritter verliebt, noch ehe sie ihn gesehen hat. Sodann begegnet uns hier ein Ritter, der ein schönes Weib auf der Jagd im Walde findet und als seine Gattin nach Hause führt, ein Christ, welcher in heidnischem Lande der Obhut einer schönen Prinzessin anvertraut wird. Einen eigentlichen Fortschritt bezeichnen diese Stücke nicht. Daß sie als völlig vereinzelt dastehende Kuriositäten einen gewissen Reiz ausüben, darf dem Dichter oder den Dichtern nicht als Verdienst angerechnet werden. Die Technik ist sogar womöglich noch unbeholfener als in den meisten geistlichen Dramen, wodurch dann freilich einzelne poetische Züge um so wirkungsvoller hervortreten. Dies gilt besonders von der Leidensgeschichte der schönen Sanderijn; das mittelalterliche Drama hat kaum noch etwas so Eigentümliches und Ergreifendes aufzuweisen, wie diese Szenen. Auch scheint das Spiel von Sanderijn und Lanseloet in der Erfindung origineller zu sein, als die übrigen; daß sein höherer dichterischer Wert schon frühzeitig erkannt wurde, scheint aus den Umarbeitungen hervorzugehen, in denen das Spiel als Erzählung mit vorherrschendem Dialog behandelt ist.[2]

Merkwürdig ist es, daß uns jeder Anhaltspunkt fehlt, um den Stammbaum der hier vorliegenden Form des Dramas nachzuweisen. Bei der Griseldis zeigte sich deutlich, daß wir einen Ableger einer bestimmten Form des geistlichen Dramas vor uns hatten; hier wird an einen solchen Zusammenhang schwerlich zu denken sein. Man wird annehmen dürfen, daß die überlieferten fünf Gruppen von je zwei Spielen aus einem Kreise

1) S. XLVIII; vgl. Hist. litt. de la France 26.

2) Über einen niederländischen und einen Kölner Druck vgl. Norrenberg, Kölns Literaturleben usw., Viersen 1873, S. 34 ff. Nach Schwering (Zur Geschichte des niederl. u. span. Dramas in Deutschland, 1895, S. 13) wurde ein Spiel von Lanseloet 1412 durch Gesellen aus Diest (Brabant) in Aachen aufgeführt.

stammen, in welchem solche Doppelaufführungen herkömmlich waren. In zwei Fällen (sotte bœrde und Sommer und Winter) bewegt sich das Eröffnungsspiel durchaus im herkömmlichen Stoffkreise. Nun mag man auf den Gedanken geraten sein, dadurch mehr Abwechslung in die Aufführungen zu bringen, daß man den Stoff für die Eröffnungsstücke mitunter auch aus dem Kreis der romantischen Sage entlehnte, ohne jedoch in bezug auf Vers- und Personenzahl sich allzusehr von dem gewöhnlichen Umfang zu entfernen. Von einer weiteren Entwicklung dieser Art des romantischen Dramas in den Niederlanden ist nicht viel zu berichten. Es war ja die Zeit nicht ferne, wo die Pflege des niederländischen Schauspielwesens in die Hände der Rederijker geriet, die mit einseitiger Vorliebe das Allegorienstück als die Hauptgattung des ernsten Dramas pflegten. Allerdings wurde das Ritterdrama auch dann nicht vollständig vernachlässigt, wir hören 1431 von der Aufführung eines Spiels von Arnoute (Argonauten?), 1444 von Ronchevale (Ronceval, Rolands Tod), 1483 von Florys und Blanchefloor, 1498 von Gryselle (Griseldis),[1] doch hat sich von allen diesen Stücken nichts mehr erhalten.

* * *

In Frankreich entstanden in der Zeit des ausgehenden Mittelalters ein paar vereinzelte weltliche Dramen, die in Form und Stil mit den großen Mysterien dieser Epoche ebenso verwandt sind, wie die Griseldis mit den Marienmirakeln des 14. Jahrhunderts. Zunächst ist hier das Mysterium von der Belagerung von Orleans zu erwähnen, ein langatmiges Machwerk von 20529 Versen. Der stark hervortretende lokalpatriotische Ton läßt es unzweifelhaft erscheinen, daß es ein Bürger von Orleans ist, der hier die Belagerung seiner Vaterstadt und ihre Befreiung durch die heldenmütige Jungfrau darstellt. Dementsprechend ist auch der Stoff abgegrenzt. Die Handlung wird bis zu dem Punkt geführt, wo Johanna nach siegreicher Verfolgung des englischen Heeres wieder in die befreite Stadt zurückkehrt und die Bürger auffordert, ihre Erlösung durch Prozessionen und Dankgebete zu feiern: ein deutlicher Hinweis auf das Dankfest, das die Bewohner von Orleans alljährlich am Tage des Entsatzes, am 8. Mai, zu begehen pflegten. Es läge nahe, daran zu denken, daß auch unser Mysterium an diesem Tag aufgeführt

1) Kalff, II, 356.

wurde, wie man dies aus Notizen in den Rechnungsbüchern der Stadt Orleans aus den Jahren 1435 und 1439 hat schließen wollen; indes scheinen diese Notizen sich nicht auf ein eigentliches rezitierendes Drama, sondern vielmehr auf Mystères mimés zu beziehen, die man längs des Weges der Prozession darstellte. Andererseits ist es in hohem Grade wahrscheinlich, daß das Stück noch vor 1440 verfaßt wurde. Mehrere chronikenartige Aufzeichnungen, die bald nach den Ereignissen entstanden, werden als Quellen des Dichters bezeichnet, doch hat er wohl auch aus eigener Erinnerung geschöpft.

Wir haben also hier das einzige erhaltene Beispiel eines Mysteriums aus der Zeitgeschichte.[1] Das Stück beginnt in England, wir verfolgen Sallebry (den Herzog von Salisbury) auf seinem Zuge bis Orleans; die Beratungen der Feldherren, die Botschaften, die zwischen Verbündeten und Feinden ausgerichtet werden, führt uns der Dichter weitläufig vor, nicht minder die Schlachten und Plünderungen. Nur an einigen wenigen Stellen, zumal in den Reden der Jungfrau, erhebt er sich über die ermüdende Gleichförmigkeit. Diese Gestalt, die hier zum erstenmale auf der Bühne erscheint, hat auch vor allem die Aufmerksamkeit der Kritiker auf sich gelenkt und sie zu Vergleichen mit anderen Jeanne d'Arc-Dramen veranlaßt, wenn auch die Anlegung eines rein ästhetischen Maßstabes hier durchaus nicht angebracht ist. Aber das muß zugegeben werden, daß der Autor — eben infolge seines Mangels an dichterischer Selbständigkeit — die Gestalt treuer aufgefaßt hat als seine Nachfolger. Sie ist bei ihm weniger ätherisch; bei allem Glauben an ihre göttliche Mission steht sie doch fest mit beiden Füßen auf der Erde und gibt mit klarem praktischem Sinne ihre Anordnungen. Erst bei V. 7023 tritt sie in die Handlung ein. Vorher werden wir ganz im Stil der geistlichen Dramen auf ihr Erscheinen vorbereitet. Der König wendet sich im Gebet zu Gott, um Gnade für sein Land zu erflehen; dann werden wir in den Himmel versetzt: Maria bittet für Frankreich, zwei Bischöfe von Orleans, die zum Range der Heiligen erhoben sind, bitten für die Stadt. Gott will zwar anfangs keine Hilfe gewähren, die Franzosen hätten ihr Unglück verdient, aber endlich läßt er sich erweichen und schickt

1) Herausg. v. Guessard, Paris 1862. Die folgenden Mitteilungen beruhen auf der ausführlichen Inhaltsangabe Tiviers (Étude sur le Mystère du siège d'Orléans, Paris 1868) und den dort mitgeteilten Proben.

den Erzengel Michael zur Jungfrau herab. Die Engländer begleiten jeden neuen Sieg der ‚Hexe' mit neuen Flüchen und Verwünschungen, vor allem Talbot, der den Schimpf nicht herunterschlucken will, wie man Austern verschluckt; aber die göttliche Hilfe macht die Jungfrau unüberwindlich. Aus dem allem ergibt sich, daß unser Mysterium eigentlich auf der Grenze zwischen dem geistlichen und dem weltlichen Drama steht; in seiner Vereinigung des religiösen und des vaterländischen Elements zeigt es eine gewisse Verwandtschaft mit dem Mysterium vom heiligen Ludwig.

Rein weltlich ist nur eines unter den großen Dramen des ausgehenden Mittelalters, die Zerstörung Trojas von Jacques Milet[1], ein Mysterium in vier Tagen und etwa 30000 Versen. Milet begann sein großes Werk, als er in Orleans 1450 die Rechte studierte, und vollendete es im Laufe von zwei Jahren. Im Prolog erzählt er, wie er einmal in einer blumenreichen Landschaft lustwandelte und am Rande einer Quelle einen schönen Baum fand, in dessen Ästen allerlei Wappen hingen. Eine Schäferin erklärt ihm, dies sei ‚l'arbre de la lignée de France'. Von diesem Baume will er nun die Wurzel erforschen und indem er immer tiefer gräbt, findet er unten an der Wurzel das Wappen von Troja. Da entschließt er sich, die Geschichte von Troja zu schreiben aber weil diese Geschichte schon so oft erzählt worden sei, will er sie zur Abwechslung einmal ‚par personnages' behandeln. Seine Hauptquelle ist Guido von Colonna[2], dessen Feindseligkeit gegen die Griechen, namentlich gegen Achilles, er natürlich von seinem Standpunkte aus billigt und sogar noch überbietet. Achilles erscheint bei ihm als ein heimtückischer Feigling; während Menon ihn bei Guido mit einem Lanzenstich verwundet, stellt Milet dar, wie Menon ihn auf offener Szene prügelt. Im übrigen hat auch hier der weltliche Stoff nicht die geringste Abweichung von der Technik der geistlichen Dramen veranlaßt; das Inszenierungssystem ist ganz das hergebrachte. Himmel und Hölle mußten in diesem Mysterium freilich wegfallen, und die Silete-Gesänge der Engel sind durch musikalische Vorträge von Spielleuten (pause

1) Nach dem ältesten Druck neu herausg. von Stengel, Marburg und Leipzig 1883; die dazugehörige Epistre adjacent et epillogative in den Ausg. u. Abh. 96, 130 ff., wo auch weitere Literaturangaben. Über Milets humanistische Bildung vgl. u. a. Studi medievali 1, 266 f.

2) Wie bereits Greif, mittelalterl. Bearb. d. Trojanersage, Marburg 1886, S. 67 bemerkt hat. Hinsichtlich der Schilderung des Achilles ist besonders Guidos bellum undecimum zu vergleichen.

de menestrels) ersetzt. Die Handlung bewegt sich zwischen Troja und Griechenland und erfordert eine große Anzahl von Standorten; am Anfang beschließt Priamus, von den Griechen seine geraubte Schwester Hesione zurückzufordern und wir sind alsdann Zeugen, wie Antenor als trojanischer Abgesandter sich zu Schiff von einem griechischen Fürsten zum andern bewegt. Wie aus den detaillierten Spielanweisungen hervorgeht, hat Milet darauf gerechnet, daß sein Werk aufgeführt werden sollte; auch im Prolog spricht er von Zuschauern und bemerkt, er habe die dramatische Form gewählt: ‚Pour montrer le vray exemplaire A lueil tout euidamment'; aber die dargestellte Begebenheit war kaum geeignet, die Teilnahme breiter Volksmassen zu erregen, und es muß zweifelhaft erscheinen, ob sich Stadtgemeinden fanden, die bereit waren, den ungeheuren Apparat einer viertägigen Mysterienaufführung für einen solchen Gegenstand in Bewegung zu setzen. Es ist in der Tat keine einzige Nachricht über eine Aufführung auf uns gekommen. Um so größer war der Erfolg bei der Lesewelt. Schon aus dem allegorisierenden Prolog ist ja zu ersehen, daß Milet nicht nur ein Bühnenmanuskript, sondern ein Werk mit literarischen Ansprüchen im Sinne der damaligen Kunstpoesie verfassen wollte; neben den Zuschauern spricht er auch von den Lesern. Sein Werk ist uns in zwölf Handschriften erhalten[1]; im Laufe des 15. Jahrhunderts wurde es achtmal gedruckt und dann erschienen noch bis 1544 vier weitere Ausgaben.

Schließlich sind noch einige Darstellungen aus Sage und Geschichte zu erwähnen, die nicht als Dramen im eigentlichen Sinne bezeichnet werden können. Wenn berichtet wird, daß 1351 in Lille ‚la fieste des enfans Aymery de Narbonne' dargestellt wurde, so handelt es sich vermutlich bloß um einen kostümierten Aufzug, dessen Mittelpunkt die Gestalten aus dem alten epischen Gedichte bildeten. Als 1389 Isabella von Bayern ihren feierlichen Einzug in Paris hielt, wurden längs ihres Weges mehrere Mystères mimés religiösen Inhalts dargestellt; als sie jedoch vor das Dreifaltigkeitskloster kam, wurde eine Szene vorgeführt, die aus dem Gedicht ‚Le Pas Saladin' (c. 1300) entlehnt war. In diesem Gedicht wird erzählt, wie Richard Löwenherz einmal im heiligen Land sich mit zwölf Helden dem Heere Saladins entgegenstellte und es auf dem Marsch aufhielt. Dieser Kampf bildete denn auch nach Froissarts

1) Vgl. Picot, Catalogue des livres composant la bibliothèque Rothschild, Bd. II (Paris 1887) S. 17.

Bericht den Hauptinhalt der dargestellten Szene; es scheint, daß der verbindende Text nur aus ein paar Worten bestand.[1] Ähnlich mag es sich mit dem Mystère de Jules César verhalten haben, das die Bewohner von Amboise 1500 beim Einzuge Ludwigs XII. aufführen wollten.[2] Mehrmals hören wir auch von der dramatischen Vorführung gleichzeitiger Ereignisse. So vereinigten sich 1460 mehrere Bewohner von Arles, um ‚l'Histoire ou jeux de la ville de Constantinople' zu spielen, wohl mit Bezug auf die sieben Jahre vorher erfolgte Eroberung durch die Türken. Ebenso wurde in Béthune am 1. Januar 1468 die Bezwingung Lüttichs durch Karl den Kühnen dargestellt, also ein Ereignis, das noch nicht zwei Monate alt war. In Dijon gab man 1514 ein Spiel von der Eroberung Genuas.[3] Doch scheint es sich hier um satirisch-allegorische Darstellungen aus der Zeitgeschichte zu handeln, wie wir sie im sechsten Buche noch näher kennen lernen werden; dafür spricht vor allem der Umstand, daß die Aufführung in Béthune von dem Narrenbischof in Szene gesetzt wurde. Aufzüge aus dem Gebiete der Geschichte und Sage mit halbdramatischem Charakter finden wir auch in andern Ländern eingebürgert. In Coventry wurde im späteren Mittelalter alljährlich ein Kampfspiel aufgeführt zur Erinnerung an die Befreiung Englands von der dänischen Herrschaft. Nach einem Bericht über die Aufführung dieses Spiels vor der Königin Elisabeth in Kenilworth 1575 scheint es, als ob die Aktion von Reimen begleitet gewesen wäre, über die Aufführungen in älterer Zeit sind wir nur sehr mangelhaft unterrichtet.[4] In Mailand ist seit 1389 der Gebrauch nachweisbar, daß die einzelnen Stadtteile ihre Beiträge zum großen Dombau in feierlicher Prozession auf den Domplatz brachten und dabei eine Szene aus der Geschichte oder Sage darstellten. Im Jahre 1389 führte man die Geschichte von Jason und Medea auf, 1421 eine Episode aus der Karlssage, 1423 einen Aufzug der sieben Planeten und die Gefangennahme des Grafen von Armagnac, 1453 die Geschichte Coriolans. Aus den Be-

1) Über den Bericht Froissards (IV, 1) und über den ‚Pas Saladin' vgl. Histoire littéraire de la France 23, 485.

2) Vgl. Cartier i. d. Mémoires de la société des antiquaires de l'Ouest, 1841, S. 245. Cartier vermutet, das Mystère habe sich auf den Aufenthalt Caesars in Amboise bezogen.

3) Über Arles vgl. Revue des langues romanes 13, 304, über Béthune Didrons Annales archéologiques 8, 159; die Notiz über Dijon nach Gouvenain S. 275 f.

4) Vgl. die ausführliche Darstellung bei Sharp, S. 125 ff.

richten läßt sich erkennen, daß bei allen diesen Szenen das gesprochene Wort gänzlich oder fast gänzlich zurücktrat; das Hauptgewicht wurde auf die Ausstattung und auf die Kampfszenen gelegt, die namentlich bei der Geschichte Coriolans glänzend ausgefallen sein müssen. Einen anderen Charakter hatte 1458 die Darstellung des kurz vorher abgehaltenen Konklaves, in welchem Enea Silvio Piccolomini zum Papst gewählt worden war, hier überwog, wie es scheint, das Element der politischen Satire.[1] Daß mehrere Florentiner Repräsentationen die Grenze des weltlichen Dramas berühren und daß sich unter diesen auch eine Griseldis befindet, haben wir schon früher gesehen. Rätselhaft ist das Spiel vom wilden Mann (ludus de quodam homine salvatico), das 1208 in Padua aufgeführt wurde; ebenda veranstaltete man 1224 einen ‚ludus cum gigantibus'.[2]

Noch geringfügiger sind die Spuren des ernsten weltlichen Dramas in Deutschland und England. Eine Notiz über die Aufführung eines Spieles vom wilden Mann in Aarau 1339[3] zeigt eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Berichte des Paduaner Chronisten. Die Nachricht von einem Spiel in Landeck 1416, wo der Tiroler Herzog Friedrich mit der leeren Tasche seine eigenen Schicksale zum Gegenstand einer dramatischen Darstellung gemacht haben soll, entbehrt aller historischen Grundlage.[4] In Dortmund wurde 1502 zur Fastnacht das Spiel vom Kalkofen aufgeführt, darin der treue Knecht gerettet und der falsche verbrannt wird, also dieselbe Geschichte, die Schiller späterhin in seiner Ballade ‚Der Gang nach dem Eisenhammer' behandelt hat;[5] auch unter den Nürnberger und Lübecker Fastnachtspielen werden uns mehrere begegnen, deren Stoff aus der Geschichte oder Sage entnommen ist. In England hat sich nur von einem einzigen Stück, das hierher zu rechnen wäre, eine Nachricht erhalten: der ‚Ludus de Kyng Robert of Cesill', der 1452/53 in Lincoln auf-

1) Vgl. Ghinzoni im Archivio storico Lombardo 1883, S. 375 ff. Das Wesentlichste daraus auch bei d'Ancona 2, 138 ff.

2) Muratori Antt. IV, 1126, 1130. Die Schrift von Giannini, L'huomo selvaggio, Lucca 1890, die (nach d'Ancona I, Nachtrag) eine Aufklärung über den wahrscheinlichen Inhalt des ersteren Spieles enthalten soll, war mir trotz wiederholter Bemühungen leider nicht zugänglich.

3) Bächtold, Anmerkungen S. 219.

4) Vgl. B. Weber, Oswald von Wolkenstein usw. Innsbruck 1850. S. 292

5) Vgl. die bibliographischen Nachweise Lamprechts zu dem oben S. 237 zitierten Dortmunder Chronisten.

geführt wurde und offenbar auf einer Geschichte in den Gesta Romanorum beruht. Dort wird von der wunderbaren Bestrafung und Besserung eines hochmütigen Herrschers erzählt; ein Engel nahm die Gestalt und den Herrschersitz des Königs ein, und der König, der seinen Platz beansprucht, wird von allen für einen Narren gehalten, bis er sich schließlich demütigt.[1]

Somit bestätigt uns diese Übersicht, daß in der dramatischen Literatur des späteren Mittelalters die Einführung weltlicher Stoffe kaum jemals von einem belebenden und befreienden Einfluß begleitet gewesen ist. Es war der Vollständigkeit wegen nötig, dies in einem besonderen Abschnitte darzulegen; den eigentlichen Quellen des weltlichen, volkstümlich-romantischen Dramas werden wir noch späterhin nachzuspüren haben.

---

1) Zu dieser Geschichte vgl. v. d. Hagen, Gesamtabenteuer (1850) 3, CXV ff.; der Titel des englischen Dramas nach Chambers 2, 378. Auf derselben Erzählung beruht nach einer plausibeln Vermutung Kalffs II, 354 das 1434 aufgeführte Spiel ‚van den verloorne Coninc'.

Sechstes Buch.
Das komische Drama des Mittelalters.

Die Anfänge des komischen Dramas liegen bei weitem nicht so deutlich vor uns, wie die des ernsten. Erst aus dem letzten Jahrhundert des Mittelalters haben wir eine größere Anzahl von Denkmälern, die in ihrer überwiegenden Mehrheit ebenso wie die geistlichen Spiele desselben Zeitraums aus den städtischen Gemeinwesen hervorgegangen sind. Wir können zwar an der Hand gelegentlicher Notizen und vereinzelter Denkmäler die Existenz der Gattung noch um mehrere Jahrhunderte zurückverfolgen, doch reicht das vorhandene Material nicht aus, um uns mit voller Klarheit überblicken zu lassen, unter welchen Bedingungen die neue Gattung entstand und wie sie sich bis zu der Zeit der reichlicher fließenden literarischen Überlieferung weiter entwickelte.

Zunächst ist man versucht, einen Anteil an der Entstehung dieser Literaturgattung den Spielleuten zuzuschreiben, den berufsmäßigen Gauklern und Lustigmachern, deren Spuren wir aus der Welt des sinkenden Altertums in das Mittelalter hinüber verfolgen können. Ihre Anwesenheit an den Höfen der Fürsten und Vornehmen, ihr massenhaftes Zusammenströmen bei großen Festlichkeiten ist uns durch zahlreiche Angaben der mittelalterlichen Geschichtswerke und durch zahlreiche Erwähnungen in den Disziplinarvorschriften der geistlichen Behörden beglaubigt. Freilich sind diese Angaben weit zerstreut, nur selten wird das Treiben der Spielleute einer ausführlichen Schilderung gewürdigt, wir müssen uns ihr Bild aus unzähligen gelegentlichen Andeutungen mosaikartig zusammensetzen. Danach finden wir unter dem fahrenden Volke Elemente der verschiedensten Art. Sie übernahmen den Vortrag der altüberlieferten nationalen Heldengesänge, doch erstreckte sich ihre Tätigkeit auch bis zur Vorführung dressierter Bären und Hunde und zur niedrigsten Possenreißerei; auch zeigten sie sich mit Tänzen, sowie mit Taschenspieler- und Akrobatenkünsten.

Wenn ein solcher Trupp von Spielleuten in einer Festversammlung erschien, so bot sich ein Programm dar von ähnlicher Mannigfaltigkeit, wie heutzutage in einem Café chantant. Mit einer Fülle von verschiedenen Namen werden diese Gesellen in der lateinischen und in den Nationalliteraturen bezeichnet, doch hat sich offenbar kein scharf bestimmter Sprachgebrauch festgesetzt, demgemäß man die edleren und gemeineren Elemente des Standes, die Vertreter der verschiedenen ‚Spezialitäten' auseinander gehalten hätte. Allerdings hat der Troubadour Guiraut Riquier den König Alfons von Castilien gebeten, kraft seines königlichen Ansehns eine genau unterscheidende Nomenklatur festzusetzen, aber der gereimte Erlaß des Königs, in welchem dieser Wunsch erfüllt wird, ist ohne Zweifel eine Fiktion des Bittstellers selber.[1]

Es fragt sich nun, inwieweit bei den Produktionen der Spielleute das eigentlich dramatische Element vertreten war.

Vor allem unterliegt es keinem Zweifel, daß sie Künste der Nachahmung betrieben, darauf weist schon eins der Worte, mit denen sie im Provenzalischen bezeichnet werden: Contrafazedor; auch in dem Dekret, das Guiraut Riquier dem König Alfons unterlegt, werden die Nachahmer als eine besondere Klasse mit besonderem Namen zusammengefaßt (Et als contrafazens Ditz hom remendadors).[2] Gewiß bezogen sich diese Bezeichnungen nicht bloß auf die Nachahmung von Tierstimmen und ähnliche Clownstücke, sondern auch auf die Kunst der Menschendarstellung. Diese Kunst konnte schon bei dem Vortrage von Werken der erzählenden Literatur zur Geltung kommen, wenn man hier in der Weise wie dies bei den Elegienkomödien geschah, die handelnden und sprechenden Personen durch Gebärdenspiel und Stimmenwechsel charakterisierte. Und zwar dürfen wir annehmen, daß hier derselbe Kunststil wie bei den Elegienkomödien angewendet wurde. Die vagierenden Kleriker waren gewiß auch für den Fall vorgesehen, daß sie es mit ungelehrten Hörern zu tun hatten. In Deutschland bietet uns der Marner (13. Jahrhundert) das Beispiel eines Fahrenden, der mit deutschen und lateinischen Dichtungen aufzuwarten verstand. In dem französischen Streitgedicht von zwei Spaßmachern rühmt sich der eine, daß er so

1) Bittschrift und Antwort sind abgedruckt bei Diez, Poesie der Troubadours, Zwickau 1826, S. 331 ff. Über die lateinischen und deutschen Bezeichnungen für die Spielleute vgl. Schönbach, Sitzungsberichte d. Wiener Akad. hist.-phil. Kl. 142 VII 61 ff.

2) Vgl. Diez, Poesie der Troubadours (1826) S. 45, 345.

gut französisch wie lateinisch erzählen könne.[1] So sind auch die Pamphilusübersetzungen vermutlich in derselben Art vorgetragen worden, wie das Original; Guiraut von Calanson erwähnt den Pamphilus als ein Werk, das die provenzalischen Spielleute auf ihrem Repertoire hatten.[2]

Es hat sich auch noch ein französisches Gedicht erhalten, der Cortois d'Arras,[3] der ohne Zweifel darauf berechnet war, nach Art der Elegienkomödien vorgetragen zu werden. Durch den Gegenstand erinnert er an die geistlichen Dramen, es ist nämlich die Geschichte vom verlorenen Sohne, die wir hier vor uns haben; auch wird zum Schluß, wie dies öfters im geistlichen Drama geschieht, die Versammlung aufgefordert, ein Tedeum zu singen. Es scheint also hier ein ähnlicher Fall vorzuliegen wie in dem englischen ‚Harrowing of Hell' (s. o. S. 157): ein Gegenstand aus der geistlichen Literatur für die kunstmäßige Spielmannsdeklamation hergerichtet. Dem weltlichen Drama nähert sich das Werk durch die breit ausgemalten Szenen aus dem liederlichen Leben des verlorenen Sohnes; wie in den späteren Dramatisierungen des Stoffes, so konzentriert sich schon hier das Hauptinteresse auf den Aufenthalt im Wirtshaus, wo zwei Dirnen, Dame Perette und Dame Manche-Vaire, den dummen Jungen mit den süßesten Redensarten umschmeicheln. Daß das Ganze wie eine zeitgenössische Begebenheit dargestellt ist, wäre an sich nicht auffallend, der Dichter hat aber außerdem noch dem Sohne den französischen Namen Cortois beigelegt. Außer Rede und Gegenrede finden wir noch vermittelnde Erzählung; nicht immer, aber an manchen Stellen ist im Text bemerkt, wer gerade das Wort hat. Doch hat sich auch aus weit späterer Zeit ein Beispiel virtuosen Vortrags mit Stimmenwechsel erhalten. In dem Monolog ‚Lob und

---

1) Montaiglon, Recueil général des fabliaux Bd. I (Paris 1872) S. 3.

2) Vielleicht dachte auch Johannes de Janua an solche Vorträge mit Stimmenwechsel, wenn er im Catholicon s. v. persona sagt: Item persona dicitur histrio, repraesentator comoediarum, qui diversis modis personat diversas repraesentando personas.

3) Zuletzt herausg. v. Faral (Université de Paris, Bibliothèque de la faculté des lettres XX, 1905). Danach wäre dies Werk vermutlich von einem Jongleur Courtois in Arras c. 1200 verfaßt worden; die verschiedenen Möglichkeiten, wie es zum Vortrag gekommen sein könnte, werden von Faral erörtert, auch vgl. Meyer-Lübke, Zeitschr. f. roman. Phil. 34, 520. Farals Monographie über die für den Vortrag mit Stimmenwechsel berechneten Dichtungen (Mimes français, 1910) war mir nicht mehr zugänglich.

Tadel der Frauen'[1] tritt einer auf, der sich rühmt, er könne ganz allein die Rolle eines Anklägers, Verteidigers und Richters der Frauen vorführen; als Ankläger nennt er sich Mal-Embouché, als Verteidiger Gentil-Courage und als Richter spricht er sich zuletzt zugunsten der Frauen aus. In Deutschland haben sich keine derartigen Beispiele erhalten; indes beweist das starke Hervortreten des Dialogs in den deutschen Spielmannsepen, daß auch hier der Einzelvortrag zur Entfaltung schauspielerischer Künste Anlaß geben konnte.

Außerdem konnte der Spielmann eine Art von schauspielerischem Talent bei der Deklamation von Werken entfalten, die aus dem Charakter einer bestimmten Persönlichkeit heraus gedichtet waren. Im Bereich dieser Dichtungen, in welchen der Verfasser ein Ereignis oder eine Empfindung als selbsterlebt darstellt, lassen sich wieder mannigfache Spielarten bis zu dem eigentlichen dramatischen Monolog annehmen. Die ältesten derartigen Monologe, die sich erhalten haben, stammen aus dem 13. Jahrhundert: der Dit de l'herberie des Pariser Dichters Rutebeuf,[2] wo ein Quacksalber auftritt und von seinen weiten Reisen und seinen abenteuerlichen Heilmitteln erzählt, und ein Gedicht des Raimund von Avignon, wo ein Universalgenie alle möglichen und unmöglichen Künste aufzählt, die ihm angeblich geläufig sind.[3] Solche Aufzählungen sind eine Abart des dramatischen Monologes, die noch im 16. Jahrhundert mehrfach nachgeahmt wurde. Auf dramatische Einzelvorstellungen ist wohl auch die öfter zitierte Stelle in einem altfranzösischen Fabliau zu beziehen, wo erzählt wird, wie die Spielleute bei einem Fest sich gegenseitig zu überbieten suchen, um den Preis zu gewinnen, den der Hausherr ausgesetzt hat; einer macht einen Betrunkenen, ein anderer einen Dummkopf.[4] Im 14. Jahrhundert hören wir von Spielleuten, welche bei ihren Produktionen die Engländer und Bretonen nachahmten.[5] Es

1) Gedruckt 1530; vgl. Julleville, Répertoire No. 216.

2) Ed. Kreßner, Wolfenbüttel 1885. S. 115. Daß dieser Monolog von den Spielleuten vorgetragen wurde, ergibt sich aus dem Anm. 4 zitierten Fabliau; vgl. jetzt auch Faral, Jongleurs en France au moyen âge (1910) S. 236.

3) Romania XIV, 496. Auch bei dem Spielmannsvortrag in der Kudrun 51 ff. handelt es sich vielleicht um einen komischen Monolog.

4) L'uns fet l'ivre, l'autres le sot (Montaiglon & Raynaud, Recueil d. fabliaux 3, 204).

5) ‚Rappresentando i costumi delle compagnie inglesi e bretoni.' Cibrario, Economia politica del medio evo, Torino 1839, S. 233 zitiert als seine Quelle ‚conti dei tesorieri generali di Savoia nel secolo XIV.' Hier könnte es sich auch um Szenen handeln, wo mehrere zugleich auftreten.

handelt sich offenbar in allen diesen Fällen um die Nachäffung bestimmter Menschenklassen und Berufsarten, in der Weise, wie sie schon bei den ethologischen Spaßmachern im alten Rom üblich war.[1]

Beim Vortrag der Monologe pflegten die Spielleute wohl auch ihr Äußeres in entsprechender Weise zurechtzustutzen. Schon der rätselhafte Mime Vitalis rühmt sich des Beifalls, den er in weiblicher Verkleidung fand.[2] Von Maskierungen der Spielleute ist sehr oft die Rede; in einer Abhandlung aus dem 13. Jahrhundert werden die Spielleute, welche schreckenerregende Larven anziehen, besonders hervorgehoben und mit zu der Klasse gerechnet, welcher die Absolution zu verweigern ist.[3] Auch muß es trotz allen Verboten öfters vorgekommen sein, daß die Spielleute in geistlicher Kleidung auftraten.[4]

Schwieriger ist die Frage, ob die Spielleute auch Szenen mit wirklicher dramatischer Wechselrede vorführten. Ein bestimmtes Zeugnis hierfür ist mir nicht bekannt, trotzdem dürfen wir es voraussetzen bei Leuten, die gewohnt waren, sich zu verkleiden und gemeinschaftlich truppweise aufzutreten. Was für Szenen mögen sie aber alsdann vorgeführt haben? Man hat schon wiederholt auf die reichhaltige Streitgedichtliteratur des Mittelalters hingewiesen, in welcher bald unpersönliche Wesen, wie Sommer und Winter, Wein und Wasser, Leinwand und Wolle, bald wirkliche Personen, die jedoch als Vertreter ganzer Gattungen gelten können, so Phyllis, die Geliebte eines Ritters, und Flora, die Geliebte eines Klerikers, um den Vorrang kämpfend einander

---

1) Vgl. Grysar, Über den altrömischen Mimus, Sitzungsberichte der Wiener Akad. hist.-phil. Kl. 15, 242.

2) S. o. S. 22, 34.

3) Abgedruckt bei Wilmanns, Walther v. d. Vogelweide, Bonn 1882, S. 297. Über Maskierung der Spielleute vgl. auch Lecoy S. 482.

4) In der oben S. 94 zitierten Glosse zu der Decretalis Innocenz III. werden diese Verbote durch Berufung auf eine Stelle in den Authentiken begründet, wo den ‚mimae' untersagt wird, in den Kleidern ‚earum virginum quae Deo dicatae sunt' aufzutreten (a. d. J. 394; bei Kriegel, Corp. jur. civ. 2, 354). In der Kapitulariensammlung des Benedictus Levita (c. 845) wird den Scenicis verboten, in priesterlichem oder Mönchs- oder Nonnengewand zu erscheinen (Mon. Germ. Leges Bd. II pars. 2 S. 69 No. 388, über die Quelle ebd. S. 21). Eine ähnliche Stelle aus der spanischen Gesetz-Sammlung Siete Partidas (c. 1255) bei Schack 1, 116. In den erhaltenen Possenspielen des Mittelalters kommen Personen geistlichen Standes sehr häufig vor.

gegenübergestellt werden. Man könnte auch an die Gedichte denken, in welchen zwei Personen einander Fragen oder Rätsel vorlegen und beantworten. Aber auch dergleichen konnten die Spielleute einzeln mit Stimmenwechsel vorführen.[1] Es ist nicht nachgewiesen, daß sie jemals solche Dichtungen mit verteilten Rollen aufgeführt hätten, und selbst wenn dies der Fall gewesen wäre, so wären derartige Rezitationen schwerlich als ein fruchtbarer Keim für die Entwicklung des komischen Dramas zu betrachten. Nicht etwa bloß deshalb, weil die meisten dieser Dichtungen neben dem Dialog noch verbindenden Text enthalten, sondern auch, weil der Inhalt gar zu wenig von dramatischem Leben und fortschreitender Handlung zeigt. Daß indes die Spielleute mitunter auf die Idee gerieten, dergleichen mit verteilten Rollen vorzutragen, wäre an sich nicht undenkbar.[2] Geschmacklos und langweilig mag das schon gewesen sein, aber warum soll nicht im Mittelalter manchmal eine geschmacklose und langweilige Aufführung veranstaltet worden sein, so gut wie in der Neuzeit? Im fünfzehnten Jahrhundert, wo schon weit entwickeltere theatralische Formen vorhanden waren, können wir Aufführungen von Frage- und Streitgedichten mit voller Bestimmtheit nachweisen. So haben wir in dem deutschen Fastnachtsspiel von den Freihartsrätseln (Keller Nr. 63) und ebenso im Spiel von den sieben Farben[3] weiter nichts als Inszenierungen von Gedichten, die ihrem eigentlichen Wesen nach völlig undramatisch sind. Ebenso sind aus Frankreich Nachrichten über solche Streitgedichtaufführungen erhalten. 1489 wurde in Amiens ein Streit zwischen Leib und Seele, 1524 in Saint Omer ein Streit zwischen Krieg und Frieden aufgeführt.[4] Auch

1) Vgl. Montaiglon a. a. O. Et li autres dit la riote.

2) Wie dies Julleville, Les comédiens S. 26 anzunehmen scheint. Moltzer (Geschiedenis van het wereldlijk tooneel in Nederland, Leiden 1862, S. 48) verzeichnet eine Reihe von niederl. Dichtungen mit lehrhaftem Inhalt, die, wie er vermutet, von den Spielleuten im Wechselgespräch vorgetragen wurden. Zur Begründung dieser Vermutung teilt er S. 49 und 57 Auszüge aus Rechnungen mit, aus denen hervorgeht, daß öfters im 14. Jahrhundert mehrere ‚sprekers' zusammen eine Geldsumme für ihre Leistungen erhielten; doch ist das natürlich noch kein zwingender Beweis. Eine Zahlung an den wandernden deutschen Dichter Suchensinn ‚und seine Gesellen' (1392) erwähnt Goedecke, Grundriß 1^2 S. 272.

3) Vgl. Germania 8, 38.

4) Julleville, Rép. S. 347, 369. Ebenda No. 96 u. 199 sind Stücke erwähnt, wo Motive der Streitgedichtsliteratur zum Zweck einer belebten dramatischen Darstellung umgestaltet erscheinen. Dasselbe war möglicherweise auch bei den Aufführungen in Amiens und St. Omer der Fall.

aus Spanien besitzen wir ein Gesprächsspiel, das zur Aufführung bestimmt war und vermutlich noch ins 15. Jahrhundert zurückreicht; es unterreden sich hier ein Greis, ein junges Weib und Amor.[1] Wenn indes früher schon die Spielleute derartige Aufführungen veranstalteten, so war das jedenfalls eher für die Entwicklung der allegorischen Moralitäten als für die des komischen Dramas von Bedeutung.[2]

Auch darin wäre kein Fortschritt zum eigentlich Dramatischen zu erblicken, wenn etwa die Spielleute ‚jeux partis' aufführten d. h. Gedichte, in denen einer dem anderen eine Streitfrage, meist aus dem Codex der Galanterie vorlegte, und alsdann, wenn sein Genosse sich für eine der entgegengesetzten Meinungen entschieden hatte, die andere ihm gegenüber vertrat. Auch hier wüßte ich nur aus späterer Zeit einen zweifelhaften Beleg einer Aufführung vorzubringen.[3] Hier treten indes die Sprecher in ihrem eigenen Namen, nicht in angenommenen Rollen auf. Etwas Ähnliches ist der Fall in dem Streitgedicht von zwei Spaßmachern (s. o. S. 381), deren jeder sich selber für einen Tausendkünstler und seinen Gegner für einen Lump erklärt, bis schließlich der eine die Zuhörer auffordert, den anderen hinauszuwerfen.

Viel wichtiger für die Geschichte des neueren Dramas wäre es, wenn wir nachweisen könnten, daß die Mimi, diese in der römischen Kaiserzeit so beliebten dramatischen Spiele, von den Lustigmachern in das Mittelalter hinübergerettet worden wären und so auf die Form des komischen Dramas mittelbar eingewirkt

1) Herausgeg. von Miola in den Miscellanea di filologia e linguistica. In Memoria di N. Caix e U. A. Canello, Firenze 1886, S. 179 ff., mit Bemerkungen über das sonstige Vorkommen des Gesprächsspiels in Spanien.

2) Ein völlig vereinzeltes Zeugnis könnte zum Beweis dafür vorgebracht werden, daß die Spielleute auch tragische Situationen mit einer Art von dramatischer Aktion vorführten. Der englische Zisterzienser Aelred († 1166) in seinem Speculum caritatis lib. II. cap. 17 erklärt sich gegen die Überschätzung des sittlichen Wertes der Tränen, die man aus Anlaß der Passion vergieße (vgl. Zappert s. o. S. 179), und bemerkt bei dieser Gelegenheit: Cum enim in tragediis vanisve carminibus quisquam injuriatus fingitur, vel oppressus, cujus amabilis pulchritudo, fortitudo mirabilis, gratiosus praedicetur affectus; si quis haec, vel cum canuntur audiens, vel cernens si recitentur, usque ad expressionem lacrimarum quodam moveatur affectu: nonne perabsurdum est, ex hac vanissima pietate de amoris ejus qualitate capere conjecturam?

3) Lille 1386 vgl. Julleville, Répertoire S. 323. Doch wäre es denkbar, daß ‚jeux partis' hier allgemein in der Bedeutung von dramatischen Spielen gebraucht wird, ebenso wie ‚spelen van parturen' in den benachbarten Niederlanden. Vgl. den Prolog zu den oben S. 367 besprochenen ‚abele spelen' V. 46.

hätten, die wir am Ausgang dieser Epoche in zahlreichen Beispielen vorfinden. Nachdem sich in Hellas schon frühzeitig aus mimischen Tänzen ein kleines burleskes Drama entwickelt hatte, für das in Sizilien der Name Mimus aufkam, entwickelte sich später, seit der Zeit Alexanders des Großen in den hellenisierten Städten des Orients ein umfangreicheres mimisches, teils gesprochenes, teils gesungenes Drama, die mimische Hypothese, die dann auch in Rom in lateinischer Sprache nachgebildet wurde.[1] Diese mimischen Dramen begannen schon in den letzten vorchristlichen Jahrhunderten die Komödie und Tragödie von der Bühne zu verdrängen und beherrschten in den nachchristlichen Zeiten immer mehr das gesamte Bühnenwesen des römischen Weltreichs; der ungeheure Erfolg dieser Kunstgattung ist besonders deutlich aus den klagenden und scheltenden Äußerungen der kirchlichen Schriftsteller erkennbar. Wir können verfolgen, wie die mimischen Schauspieler, als das römische Kaiserreich zusammenbrach, noch unter der Herrschaft der germanischen Eroberer in Italien und Nordafrika ihre Kunst weiter ausübten. Auch als die Theater, die noch aus der alten Welt emporragten, mehr und mehr in Trümmer sanken, konnten diese Schauspieler um so eher bei ihrer hergebrachten Art bleiben, da der Mimus ebenso wie das komische Drama des späteren Mittelalters fast gar keinen szenischen Apparat erforderte; er wurde auf dem vordersten Raum der Bühne gespielt, der durch einen Zwischenvorhang von der Bühnendekoration abgetrennt war. Es scheint manches dafür zu sprechen, daß eine ununterbrochene Tradition von den Mimus-Darstellern zu den fahrenden Leuten des Mittelalters und von da zu den modernen Schauspielern hinüberleitet. Auch für den Stand der Schauspielerinnen liegt es nahe, eine derartige Tradition anzunehmen. Während bekanntlich in der Komödie und Tragödie die Frauenrollen stets von Männern gespielt wurden, traten im Mimus auch Weiber auf;[2] die jongleresse (spilwîp) finden wir dann auch im Mittelalter als Begleiterin des Spielmanns und ihre Be-

1) Vgl. H. Reich, der Mimus Bd. I, Berl. 1903, ein anregendes, aber in seinen literarhistorischen Konstruktionen sehr bestreitbares Werk; vgl. die Besprechung von Skutsch in den Studien zur vergl. Lit.-Gesch. 7, 122 ff., sowie meine Besprechung im Euphorion 13, 138 ff.

2) Wenn Donatus (4. Jhdt.) zu Andria IV 3 (ed. Wessner 1, 212) davon spricht, daß zu seiner Zeit die Frauenrollen von Frauen dargestellt wurden, so denkt er vermutlich nicht an Komödien, die, soviel ich weiß, damals nicht mehr aufgeführt wurden, sondern an Mimen.

deutung wuchs, als im Zeitalter der Renaissance dem fahrenden Volk immer höhere künstlerische Aufgaben gestellt wurden.

Bekanntlich ist kein einziger lateinischer Mimus vollständig erhalten, doch sind wir über einzelne komische Effekte, die in dieser Kunstgattung üblich waren, durch gelegentliche Anspielungen bei den Schriftstellern des Altertums unterrichtet und es verdient Beachtung, daß manche derartige Späße sich auch in den mittelalterlichen Farcen, in den Rollen der lustigen Personen der commedia dell' arte, der spanischen und englischen Bühne und auch heute noch bei den Zirkusclowns wiederfinden. Doch haben die Lustigmacher gewiß immer wieder die umgebende Wirklichkeit beobachtet und karikiert wiedergegeben, und es ist natürlich jetzt nicht mehr möglich festzustellen, ob ein Clownstrick erst in neuerer Zeit entstanden oder aus uralten Zeiten durch Tradition fortgepflanzt ist. Wenn wir z. B. hören, daß ein Spielmann das Treiben eines marktschreierischen Quacksalbers oder eines Trunkenbolds nachahmte (s. o.), so wird man zunächst wohl kaum auf den Gedanken kommen, die Ähnlichkeit mit derartigen Produktionen antiker Spaßmacher durch Fortpflanzung eines uralten Motivs zu erklären. Andere Übereinstimmungen sind jedoch nicht so naheliegend. Wenn z. B. der Renommist, der vorgibt alle möglichen Künste und Fertigkeiten zu verstehen, schon im Mimus eine beliebte Figur war, so erinnert das in auffälliger Weise an das Universalgenie, das in der komischen Soloszene des Raimund von Avignon auftritt.[1] Auch ist es immerhin ein bemerkenswertes Zusammentreffen, wenn Cicero in seiner zweiten Philippischen Rede das Gebaren des Antonius, nachdem er plötzlich reich geworden war, mit einer ‚persona de mimo, modo egens repente dives' vergleicht und wenn wir dann anderthalb Jahrtausende später auf der englischen Bühne im Zeitalter Shakespeares das lächerliche Gebaren der plötzlich reichgewordenen Clowns als einen ständigen Bühneneffekt wiederfinden (s. u. Bd. IV S. 338). Derartige Beispiele könnten uns geneigter machen, einen Zusammenhang machmal auch in solchen Fällen anzunehmen, wo scheinbar bloß eine zufällige Übereinstimmung vorliegt. In manchen Fällen, z. B. bei dem dummen Bauersmann, der mit seinen Waren in die Stadt kommt und dort von den Städtern gefoppt wird — eine komische Figur, die uns im Mittelalter und noch später in weit auseinanderliegenden Gegenden, so in Portugal, in Dalmatien, in

1) S. o. S. 383; die griechische Belegstelle (Justinus) bei Reich S. 32 f.

England, in Frankreich entgegentritt, — dürfen wir vielleicht die Vermutung wagen, daß es sich um eine komische Figur handelt, die in das Repertoire des fahrenden Volkes aus dem Mimus übergegangen ist, obgleich keine Belegstellen aus dem Altertum vorhanden sind.[1]

Eine andere Frage ist es, ob die Einwirkung des Mimus sich noch weiter erstreckt als auf solche einzelne Figuren und einzelne Effekte, vor allem, ob jene primitivere Form des Mimus in den kleinen Possenspielen (Farcen) fortlebt, die wir im späteren Mittelalter in so reicher Anzahl auftauchen sehen. Für einen derartigen Zusammenhang scheint es zu sprechen, daß wir den beliebtesten Stoff der Mimi — die Ränke verschmitzter ehebrecherischer Weiber — auch in den mittelalterlichen Possenspielen oftmals wiederfinden; Situationen wie die, daß ein Liebhaber in eine Kiste versteckt wird,[2] oder daß der zornige Gemahl den ertappten Buhler töten will, sich dann aber beruhigt,[3] könnten ebensogut in einer Farce des fünfzehnten Jahrhunderts vorkommen. Doch fehlen hier bestimmte Zeugnisse, die uns berechtigten, eine ununterbrochene Tradition anzunehmen, und was die listigen Streiche der Weiber betrifft, so hatten für dergleichen die mittelalterlichen Schwankdichter in der erzählenden Literatur ihrer eigenen Zeit eine reichlich fließende Quelle. Es handelt sich auch hier nur um eine Möglichkeit, die indes nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen ist. Schon Sibilet in seiner französischen Poetik (1548) hat auf die Ähnlichkeit der Farce und des Mimus hingewiesen und ist damit jedenfalls der Wahrheit näher gekommen, als Charles Estienne, der die Farce für eine Verkürzung und Verstümmelung der antiken Komödie hält.[4] Denn von einem Zusammenhang mit

1) Vgl. Julleville, Répertoire No. 127 und s. u. Bd. II S. 415, Bd. III S. 259 f., Bd. IV S. 345. Wenn Cicero (pro Caelio 65; vgl. Reich S. 64) es als ein charakteristisches Merkmal des Mimus bezeichnet, daß er kein richtiges Ende habe, sondern tumultuarisch abschließe, etwa damit, daß einer rasch fortläuft, so stimmt das zwar mit den Possenspielen des Spaniers Lope de Rueda im 16. Jahrhundert überein, nicht aber mit den mittelalterlichen Possenspielen; hier wüßte ich bloß zwei solche Fälle in den niederländischen Sotternien (ed. Moltzer S. 189 u. 255) namhaft zu machen.

2) Juvenalis VI, 44; vgl. Grysar a. a. O. 15, 254 und s. o. S. 13.

3) Vgl. die Rede des Chorikios über die Mimen ed. Graux, Revue de philologie N. S. 1, 224. Der Mimus, auf den Chorikios dort anspielt, zeigt Ähnlichkeit mit der Farce du Curia (Julleville, Répertoire No. 94).

4) Ein Abdruck der Stelle aus Sibilet bei Julleville, Comédiens S. 66; die Ausführungen Estiennes in der Vorrede zur Übersetzung der Inganni hat

[Fortsetzung der Anmerkung S. 390.]

der antiken Komödie ist in der volkssprachlichen komischen Dichtung des Mittelalters nirgends eine Spur zu bemerken; wenn hier einmal ein prahlerischer Soldat oder ein lustiger Koch auftritt, so liegt es viel näher anzunehmen, daß die Dichter ihre Modelle in der umgebenden Wirklichkeit fanden. Und vor allem besteht der Unterschied, daß das komische Drama des Mittelalters auch in seiner ausgebildetsten Form immer bloß den Charakter einer dramatisierten Anekdote hat, während die Lustspiele des Plautus und Terenz fast immer eine Kette von Ereignissen darstellen, die einen Wendepunkt im Leben der beteiligten Personen bezeichnen. Stücke, wo in der Art des antiken Lustspiels eine Heirat den Schluß bildet, fehlen in der mittelalterlichen Schwankliteratur gänzlich.

Ebenso fehlt auch jede Spur von einem Fortleben der mimischen Hypothese. Reich hat zwar die Vermutung aufgestellt, daß das romantische Drama der Neuzeit mit seiner Mischung von Ernst und Scherz, von Phantastik und Realistik, von Vers und Prosa, von Deklamation und Gesang sich aus der mimischen Hypothese entwickelt habe, ebenso wie dies bei dem indischen Drama der Fall sei, dessen Ähnlichkeit mit dem modern-romantischen in dem gemeinsamen griechischen Ursprung seine Erklärung finde. Aber die folgende Darstellung wird zeigen, daß die unmittelbaren Vorstufen und die allmähliche Entwicklung des romantischen Dramas vollkommen klar vor uns liegen, und daß nur die Unkenntnis dieses Entwicklungsgangs dazu führen konnte, eine so weit hergeholte Verwandtschaft anzunehmen. Auch für solche vereinzelte, mit dem späteren romantischen Stil verwandte Erscheinungen, wie das Nikolausspiel des Jean Bodel oder das Jeu de la feuillée des Adam de la Hale besteht nicht der geringste Anlaß, einen Zusammenhang mit der mimischen Hypothese zu vermuten, da im Repertoire der fahrenden Spielleute solche umfangreiche Dramen offenbar keinen Platz fanden.

In einer Form müssen aber die Spielleute jedenfalls das dramatische Element gepflegt haben, in der Form des Marionettenspiels. Doch stehen uns auch hierfür nur sehr spärliche Zeugnisse zu Gebot. Als ältestes Zeugnis wird gewöhnlich der Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg (Äbtissin von Hohenburg 1167—1196) angeführt. Dort ist abgebildet, wie ein Knabe und

---

Chasles, Études sur la comédie au 16me siècle, Paris 1856, S. 41 ff. im Auszug mitgeteilt; s. u. Bd. III S. 77 f.

ein Mädchen an einem Tische stehen und an Schnüren zwei kleine Figürchen bewegen, die auf dem Tische herumspringen und gegeneinander zu kämpfen scheinen.[1] Daß die Spielleute dergleichen vorführten, erfahren wir zuerst aus dem provenzalischen Roman Flamenca (13. Jahrhundert), wenn anders das dort erwähnte ‚juec dels bauastelz' mit Recht durch Marionettenspiel wiedergegeben wird,[2] ferner aus dem deutschen Wachtelmaere,[3] wo ausdrücklich erwähnt ist, daß die Marionetten (tatermanne) an Schnüren befestigt waren. Aus Hugo von Trimbergs Renner 5065 scheint hervorzugehen, daß die Spielleute Kobolde unter dem Mantel hervorzogen, um die Leute zum Lachen zu bringen. Wie beliebt diese Spiele waren, bezeugt auch der Verfasser des Redentiner Osterspieles (1138f), wo Luzifer seinen Teufeln befiehlt, unter anderen die Leute herbeizuschleppen, ‚Die da spielen mit den Docken (Puppen) Und den Toren ihr Geld ablocken.' Bekannt ist die Schilderung einer solchen Szene in dem hochdeutschen Malegys (14. Jahrhundert). Hier wird erzählt,[4] wie Oriande, die schöne Fee, als Spielmann verkleidet zu einem Fest kommt, bei welchem auch ihr Geliebter Malegys zugegen ist, von dem sie lange Zeit getrennt war. Sie läßt sich eine Tafel herrichten, offenbar um die zwei schön gearbeiteten Figuren darauf agieren zu lassen, die sie nun hervorzieht und die einen Zauberer und eine Zauberin vorstellen sollen: die männliche Figur soll Malegys sein, die weibliche seine Geliebte Oriande. Es folgt ein Liebesgespräch der zwei Marionetten, am Schluß küssen sie sich, da springt auch Malegys auf und küßt die verkleidete Fee.

In solchen Fällen waren also die Marionettenspieler dem Publikum sichtbar und bedienten sich wohl für das Wechselgespräch bauchrednerischer Künste. Doch muß es auch Puppenspiele gegeben haben, bei welchen wie heutzutage die Darsteller durch eine Draperie verborgen waren und die Figuren in ihren Händen emporhielten. Ein solcher Marionetten-Kasten, ganz nach heutiger Art, ist in einer Handschrift des Roman d'Alexandre abgebildet, deren Miniaturen aus der Zeit zwischen 1338 und

1) Nach Engelhard (s. o. S. 59) Tafel V reproduziert bei A. Schultz, Höfisches Leben etc. 1, 118.

2) Flamenca ed. P. Meyer, Paris 1865, v. 603; vgl. auch die vom Herausgeber zitierten Stellen, besonders Ducange s. v. bastaxius.

3) Ed. Maßmann (Denkmäler der deutschen Sprache und Literatur, München 1828) S. 110.

4) Vgl. d. Ausg. in v. d. Hagens Germania 8, 280 ff.

1344 stammen.[1] Eine fröhliche Gesellschaft sitzt auf der Erde und schaut dem Spiele zu, aus dem Kasten blicken zwei Puppen hervor, ein wohlbeleibter Mann mit einem dicken Stock, ihm gegenüber ein Weib. Westwood erblickt in den zwei Gestalten die Vorfahren des kampflustigen Ehepaares Punch und Judy, die sich noch bis in unser Jahrhundert auf dem englischen Puppentheater erhalten haben. Aus Deutschland haben wir erst seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Belege dafür, daß die Spielleute sich für die Marionettenaufführungen eines derartigen Gehäuses bedienten, das man hier mit dem Namen ‚Himmelreich' bezeichnete.[2] Die einzige Beschreibung eines solchen Himmelreichs stammt leider erst aus sehr später Zeit und bewegt sich in schwer verständlichen Andeutungen. Murner in der Narrenbeschwörung (1512)[3] schildert einen Trupp fahrender Leute, die ein Himmelreich mit sich herumführen und darauf darstellen, wie Meister Isengrim einer Beghine einen Braten stiehlt, wie er einen Bogen aufgespannt hat und den Ehebrechern die Nasen abschießt, wie ein Mönch mit einem Kissen nach einer Äbtissin wirft. Jedenfalls beziehen sich diese Andeutungen auf Spiele, die Murner als bekannt voraussetzte, von denen sich aber heute jede Spur verloren hat. Fastnachtsspiele aus der Fabel und dem Tierepos werden uns noch in Lübeck begegnen. Wenn also die Spielleute derartige Szenen mit Marionetten zur Darstellung brachten, so haben wir um so weniger Grund daran zu zweifeln, daß sie sie mitunter auch in Person vorführten und daß unter den vereinzelten komischen Szenen, die sich aus dem 13. und 14. Jahrhundert erhalten haben, eine oder die andere zu ihrem Repertoire gehörte. Was Frankreich betrifft, so können wir vermuten, daß z. B. die vier ‚joueurs de personnages', die der Herzog Ludwig von Orleans 1392 und 1393 in seinem Dienste hatte,[4] derartige Szenen aufführten.

---

1) Vgl. Westwood im Archeological Journal Bd. V (London 1848) S. 198. Dieselbe Handschrift enthält auch noch die Abbildung eines Marionettenkastens mit einer Kampfszene zwischen zwei Kriegern; eine Nachbildung im English Miscellany, presented to Furnivall 1901, S. 194.

2) Vgl. das deutsche Wörterbuch s. v.

3) Die Stelle aus Murner in Scheibles Ausg. Kloster 4, 787; vgl. A. Schultz, Deutsches Leben etc. S. 228. Vielleicht war es auch ein solches Marionettentheater, auf welchem die von Cibrario (s. o. S. 383) erwähnten Spielleute Paradies und Hölle vorführten.

4) Vgl. Histoire litéraire de la France 24, 200.

Neben den Produktionen der Spielleute hat man auch schon auf andere Spiele und Festgebräuche hingewiesen, aus denen sich vielleicht die dramatischen Schwänke des späteren Mittelalters entwickelt haben könnten, auf die Narrenfeste in den Kirchen, auf die komischen Episoden in den geistlichen Dramen, auf altüberlieferte Volksfeste und Volksspiele, die dramatische Elemente in sich bargen. Auch wird sich in der folgenden Darstellung zeigen, daß die Schwerttänze, die Moriskentänze und andere Kostümtänze, die man bei festlichen Gelegenheiten aufführte, mitunter eine dramatische oder halbdramatische Gestalt annahmen; ebenso besteht bei den Streitgesprächen zwischen Sommer und Winter, ferner bei den Neidhartspielen in Deutschland, bei den Robin-Hoodspielen in England, bei den Spielen von Robin und Marion in Frankreich ein unleugbarer Zusammenhang mit den festlichen Aufzügen, die nach uraltem Brauch beim Eintritt der schönen Jahreszeit zur Begrüßung des Frühlings veranstaltet wurden, doch werden wir sehen, daß das alles nur in sehr bedingtem Maße auf den gesamten Entwicklungsgang einwirkte.[1] Eine besondere Erwähnung verdienen zunächst nur noch die Narrenfeste in den Kirchen. Wir hatten schon früher (S. 90 f.) zu erwähnen, wie die jungen Kleriker für sich die Freiheit in Anspruch nahmen, an einem der Festtage nach Weihnachten — gewöhnlich am Tage der unschuldigen Kinder oder der Beschneidung Christi — in tollem Übermute die ganze hierarchische Ordnung auf den Kopf zu stellen. Neben Schmausereien und Umzügen in abenteuerlichen Vermummungen war ein Hauptpunkt im Festprogramm des Tages, daß der Gottesdienst in einer burlesken Parodierung vorgeführt wurde. Von diesen Narren- und Eselsfesten ist in den Darstellungen der Geschichte des Dramas oft die Rede, mehr als es der Gegenstand verdient, denn die spaßhafte Nachäffung einer ernsthaften Sache ist noch lange kein komisches Drama. Dann müßte man ja auch alle die Spiele, in denen die Kinder das Treiben der Großen nachahmen, mit in die Geschichte des Dramas hineinziehen. Höchstens könnte man sagen, und darauf ist auch schon hingewiesen worden, daß die Idee, für eine bestimmte Zeit die Ordnung und Vernunft vom Thron zu stoßen und die Narrheit zur unumschränkten Herrscherin zu erheben, auch dem

1) Reichhaltige Mitteilungen über das dramatische Element in den Volksfestlichkeiten bei Chambers (1, 116 ff.), der indes weit davon entfernt ist, die Bedeutung dieser Gebräuche für die Geschichte des Dramas zu überschätzen.

Treiben der französischen Faschingsgesellschaften zugrunde liegt, die hierin wohl die Weihnachtsgebräuche der Kleriker nachahmten. Wir werden später noch sehen, daß durch diese Faschingsgesellschaften der Begriff der weltbeherrschenden Narrheit auch den Weg ins Drama fand. Ferner wird öfters erwähnt, daß bei diesen Festen der jungen Kleriker Spottgedichte auf bestimmte Persönlichkeiten aus den Kreisen der Geistlichkeit und der Bürgerschaft vorgetragen wurden. In Hamburg traf 1304 der Senat mit dem Kapitel ein Abkommen, wonach es in Zukunft den Schülern verboten sein sollte, bei der Wahl des Knabenbischofs Spottverse zu machen.[1] In Tournai war es hergebracht, daß am Schlußtag des Narrenfestes die jungen Kleriker sich eine öffentliche Verspottung der Domherren und der Bewohner der Stadt erlaubten (de faire un convici où l'on parle des chanoines et autres de ladite ville). Der Narrenbischof verteilte bei dieser Gelegenheit Narrenkappen mit langen Ohren; die Beschwerden über dies Spiel, die 1499 beim Parlament einliefen, scheinen dadurch entstanden zu sein, daß einige Leute die Belehnung mit der Narrenkappe übel nahmen.[2] Auch die kirchlichen Verbote der ‚ludi theatrales' beziehen sich gewiß in erster Linie auf dergleichen Mummereien mit Spottversen.[3] Daß in Spanien ähnliche Gebräuche bestanden, scheint aus dem oben S. 384 erwähnten Gesetz von c. 1255 hervorzugehen, in welchem die verbotenen Spottspiele (juegos de escarnio) und die erlaubten geistlichen Spiele einander gegenüber gestellt werden. Wenn wir uns von diesen juegos de escarnio eine deutlichere Vorstellung bilden wollen, so ist es vielleicht gestattet, zur Erklärung herbeizuziehen, was in einer portugiesischen Poetik[4] über die cantigas de escarneo bemerkt ist. Es sollen damit Gedichte

1) Vgl. E. Meyer, Geschichte des hamburgischen Schul- und Unterrichtswesens im Mittelalter S. 197 f.: ‚Praeterea scholares nunquam, sive in electione sive extra, aliquos rhythmos faciant, tam in latino, quam in teutonico, qui famam alicujus valeant maculare.'

2) Vgl. Bibliothèque de l'école des chartes 3, 576; Julleville, Répertoire S. 356.

3) S. o. S. 94. Die von Mone (Deutsche Schauspiele 2, 367 f.) erwähnte Bestimmung ist weiter nichts als eine Erneuerung des alten kirchlichen Verbots.

4) Mitgeteilt in den Miscellanea di filologia e linguistica. In memoria di Napoleone Caix e Ugo Angelo Canello, Firenze 1886, S. 419 ff.; die betreffende Stelle lautet: ‚Cantigas de escarneo som aquelas que os trobadores facem querendo dizer mal d'alguen em elas et dizenlho per palabras cubertas, que aiam dous entendymentos, para lhelo non entenderem ligeyramente; et estas palavras chaman os Clerigos equivocatio.'

gemeint sein, in denen jemand in versteckter Weise mit doppelsinnigen Worten verhöhnt wird. Freilich kann durch nichts bewiesen werden, daß auch der spanische Gesetzgeber diese Bedeutung des Wortes im Auge hatte, aber merkwürdig ist es doch, daß in Frankreich mehrmals die Schüler und Kleriker solche doppelsinnige dramatische Spiele aufführten. 1445 spielten die Kleriker in Troyes eine Farce, in der drei allegorische Personen: Heuchelei, Verstellung und Falscher Schein auftraten; die Zuschauer merkten wohl, daß damit der Bischof und zwei Domherren gemeint waren, die das Fest hatten unterdrücken wollen. Wir können in Frankreich, aber auch nur dort, noch mehrere derartige Spiele nachweisen, nach dem Obigen wäre es jedoch denkbar, daß es sich hier um einen Brauch handelt, der auch unter den Klerikern in anderen Ländern beliebt war.[1]

* * *

Einen klareren Einblick in die Entstehungsgeschichte der Gattung würden wir gewinnen, wenn wir wüßten, unter welchen Umständen die vereinzelten Denkmäler aus der Zeit vor dem 15. Jahrhundert entstanden sind und für welche Zuhörer sie berechnet waren. Doch ist unsere Kenntnis in dieser Hinsicht sehr mangelhaft. Die Mehrzahl dieser Stücke gehört nach Frankreich; es wird sich empfehlen, sie in chronologischer Ordnung zu betrachten, da eine Zusammenfassung zu inhaltlich verwandten Gruppen sich bei diesen spärlichen Überresten von selbst verbietet.

Zuerst sind hier die dramatischen Werke des berühmten Trouveres Adam de la Hale zu erwähnen.[2] In dem Stück, das man gewöhnlich als Spiel von der Blätterlaube (jeu de la feuillée) bezeichnet und das etwa 1262 entstanden sein wird, tritt der Dichter mit seinem Vater und einigen guten Bekannten in eigener Person auf die Bühne. Er ist seiner Frau überdrüssig. Anfangs war sie voll Liebreiz, sagt er, und begründet dies durch eine bis

1) In Deventer veranstalteten 1347 die Schüler am Tage der unschuldigen Kinder ein Spiel, doch geht aus der Angabe bei Nettesheim S. 147 nicht hervor, ob es ein geistliches Drama oder ein Possenspiel war.

2) Dem Literaturverzeichnis bei Julleville, Répertoire Nr. 1—3 ist noch anzufügen die Ausgabe von Rambeau (Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der Romanischen Philologie Nr. 58, Marburg 1886) und die Abhandlung von Bahlsen (ebenda Nr. 27, 1885), sowie die Ausg. von Robin und Marion mit neufranzösischer Übersetzung von Langlois, Paris 1896. Vergleiche außerdem Bédier, Revue des deux mondes 15. Juni 1890.

ins einzelste gehende Schilderung ihrer Schönheit; aber jetzt will er das Weib und die Vaterstadt Arras verlassen und nach Paris ziehen, um dort zu studieren. Der Vater ist einverstanden, will aber nicht gern mit seinem Geld herausrücken, er sei schwach und krank, leide an Husten und Erkältung. Doch der Arzt, der sich jetzt auch in die Unterredung einmischt, weiß besser, woran er leidet: am Übel des Geizes, von dem auch noch manche andere Leute befallen sind, die mit Namen aufgezählt werden. Jetzt wird der Arzt mit einem Schlag für ein paar Minuten die Hauptperson; eine Dame tritt an ihn heran und es folgt eine Konsultationsszene mit sehr gewagten Scherzen und boshaften Anspielungen auf Persönlichkeiten der Stadt Arras. Dann kommt ein Mönch mit einer Reliquie, die die Kraft hat, die Narrheit zu heilen; wieder eine Szene voll von persönlichen Anspielungen. Die Hauptrolle spielt hier der Narr Walés, dem indes die Reliquie keine Genesung zu bringen vermag. Wir haben uns zu denken, daß unter diesen Gesprächen die Nacht hereingebrochen ist; die Anwesenden werden aufgefordert, sich ruhig zu verhalten, denn man erwartet die Fee Morgue und ihre Begleiterinnen, für die schon ein gedeckter Tisch in Bereitschaft steht. Noch vor den Feen erscheint Croquesos, der Diener Hielekins, des Anführers des wilden Heeres; er soll eine Liebesbotschaft seines Herrn an die Fee Morgue ausrichten. Als nun die drei Feen erscheinen und sich an der Tafel niederlassen, bemerkt Morgue, daß ihr Platz nicht ordentlich gedeckt ist, und während die andern Feen den Wirten Segenswünsche spenden, verwünscht sie zwei von den Anwesenden: Riquier soll einen kahlen Kopf bekommen, der andere, der die Schule von Paris beziehen will (natürlich Adam), soll in Arras bleiben und in den Armen seiner Frau seine großen Pläne vergessen. Nachdem die Feen sich zurückgezogen haben, folgt noch eine große Zechszene; die übrigen wissen es so einzurichten, daß der Mönch für sie zahlen muß; aber endlich muß geschieden sein, denn schon ertönen die Glocken von St. Nikolaus.

Es ist ein Stück voll Lebenslust und Lebensfrische und verdient die reichlichen Lobeserhebungen, die ihm von allen Beurteilern gespendet wurden. Indes standen die meisten, die sich bisher damit beschäftigten, ziemlich ratlos vor der Aufgabe, ihm eine Stelle im Entwicklungsgang des Dramas anzuweisen; es scheint zunächst gar keine Berührungspunkte mit anderen Werken der mittelalterlichen dramatischen Literatur zu haben. Man hat schon auf Aristophanes zurückgegriffen, um etwas Analoges vorzubringen.

In der Tat finden wir hier wie dort, daß die Mitbürger des Dichters mit voller Namennennung auf der Bühne vorgeführt und verspottet werden, wobei Adam sowenig wie Aristophanes sich einer ängstlichen Prüderie schuldig macht. Wir sehen ferner, wie in das Alltagsleben übernatürliche Wesen eingreifen und wie der Dichter sich damit begnügt, daß die einzelnen Szenen ohne streng gegliederten Zusammenhang an uns vorüberziehen. Indes wird sich noch zeigen, daß der Vergleich mit Aristophanes auch für eine Dichtgattung gelten kann, die sich am Ausgang des Mittelalters in Frankreich entwickelte, nämlich für die Soties, die Dramen der Faschingsgesellschaften, und es ist schon mit Recht bemerkt worden, daß auch in das Spiel Adams die Idee der alles beherrschenden Narrheit hineinragt, die wir erst bei den kirchlichen Narrenfesten und dann auch in den Spielen der Faschingsgesellschaften finden.[1] Denn nicht nur spielt der Verrückte eine große Rolle, auch die übrigen werden so dargestellt, als ob es ihnen nichts schaden könnte, wenn sie die Reliquien berührten, die auf den kranken Verstand eine solche Wunderkraft ausüben sollen. Wie wir uns jedoch die Filiation zu denken haben, dafür fehlen alle Anhaltspunkte, zumal da wir gar nichts darüber wissen, unter welchen Umständen das Stück Adams aufgeführt wurde. Es wäre indes wohl denkbar, daß Adam es für eine Aufführung im Puy von Arras bestimmte; es wird im Stück dem Narren damit gedroht, daß er vom Prince du Puy Prügel bekommen werde, wenn er sich nicht manierlicher benehme. Wenn diese Vermutung richtig ist, so hat wahrscheinlich Adam sich selber gespielt und die persönliche Satire gewinnt einen viel harmloseren Charakter, wenn wir annehmen, daß die betroffenen Persönlichkeiten mit zu der geschlossenen Gesellschaft gehörten. Alsdann liegt es auch nahe, als Zeitpunkt der Aufführung ein Frühlingsfest anzunehmen, wie dasjenige, welches im Stücke vorkommt. Ob jedoch Adam sein satirisches Spiel als eine völlig neue Art der Belustigung in die Puys einführte und ob er vielleicht andere zur Nachahmung anregte, entzieht sich unserer Kenntnis; es ist schon auffallend und nur durch den großen Ruf des Verfassers zu erklären, daß ein solches Werk sich überhaupt und zwar in drei Handschriften erhalten hat.

Das andere Drama Adams, Robin und Marion, ist ein Schäferspiel mit Tänzen und Gesängen, zu welchen sich die Noten in

1) Vgl. Sepet in den Études romanes, dédiées à Gaston Paris, Paris 1891, S. 69 ff, wiederholt in den Origines S. 390 ff.

den Handschriften erhalten haben. Es wurde vermutlich in Neapel aufgeführt, wohin Adam sich 1283 im Gefolge Roberts II. von Artois begeben hatte und wo das Stück am Hofe der französischen Anjous einer freundlichen Aufnahme sicher sein durfte. Auch aus musikgeschichtlichen Gründen will Coussemaker das Stück hierher verlegen.

Die Schäferin Marion singt ein Lied von ihrem Geliebten Robin; einen Ritter, der mit seinem Jagdfalken auf der Faust herzukommt und ihr seine Liebe erklärt, weist sie anmutig zurück. Dann erscheint Robin, mit dem sie ein einfaches Mahl verzehrt und singt und tanzt. Doch bald entfernt er sich, um seine Freunde Baudon und Gautier und Marions Freundin Peronelle herbeizuholen. Aber inzwischen ist dem Ritter sein Falke entflogen; er erscheint wieder, um ihn zu suchen, und das gibt ihm erwünschten Anlaß, sich Marion abermals zu nähern, freilich mit demselben Mißerfolg wie zuvor. Er geht und begegnet Robin, der den Vogel gefangen hat. Der mißvergnügte Ritter schlägt ihn, weil er das Tier zu stark in der Hand drückt; Marion eilt herbei, um ihm zu helfen, aber der Ritter hebt sie auf sein Roß — ob das Roß mit auf der Bühne erschien? — und entführt sie. Die drei Freunde wissen nicht recht, was sie gegen den Ritter anfangen sollen, doch Marion weiß sich schon selber zu helfen. Es dauert nicht lange, so läßt sie der Ritter los, sie erscheint wieder und Robin weiß nicht genug hervorzuheben, wieviel Mühe seine Freunde hatten, um seinen Kampfesmut zu zähmen. Der Rest des Stückes ist mit friedlichen Szenen ausgefüllt, abgesehen davon, daß ein Wolf in die Herde Marions einbricht und ein Schaf raubt, das ihm aber Robin bald wieder abgejagt hat. Die frohe Gesellschaft belustigt sich mit Tänzen, Gesängen und Spielen und verläßt schließlich tanzend den Schauplatz.

In dieser heiteren und zierlichen Dichtung, die man mit Recht als die älteste komische Oper bezeichnet hat,[1] ist Adam offenbar nicht so originell, wie in dem früher besprochenen Stück. Es sind gangbare Motive der lyrischen Poesie, die er hier in dramatischer Form verwertet hat, und die eingeschobenen Lieder wurden, wie Langlois wohl mit Recht vermutet, aus dem vorhandenen Schatz der Pastourellendichtung übernommen. Der

1) Ambros (Geschichte der Musik II², Leipzig 1880, S. 295) hat auch in den Melodien Verwandtschaft mit späteren französischen Singspielen, besonders mit Rousseaus Devin du village finden wollen.

Schäfer Robin und seine Geliebte Marion waren schon vor Adam in dieser Dichtungsart stehende Figuren, ebenso der Ritter, der eine Dorfschöne ihrem Geliebten abwendig zu machen sucht.[1] Jedoch auch hier ist keine Spur vorhanden, daß Adams Vorgang auf die Bühnendichter des Mittelalters eingewirkt habe. Allerdings belehrt uns ein Dokument aus dem Jahr 1392, daß man alljährlich in Angers zur Pfingstzeit ein Spiel von Robin und Marion aufzuführen pflegte, aber es ist nicht ersichtlich, ob hier die beiden typischen Gestalten in der dramatisierten Form Adams vorgeführt wurden. Es mag sich wohl hier um einen jener zahlreichen Fälle handeln, wo die Festlichkeiten beim Eintritt der schönen Jahreszeit in eine halbdramatische Form ausliefen.[2]

Nach Robin und Marion hat Adam, wie es scheint, nichts Dramatisches mehr verfaßt; er starb vermutlich während seines Aufenthalts in Italien. In einer Handschrift ist zugleich mit den beiden Dramen eine kurze Szene erhalten, in welcher ein Pilger, der aus Italien kommt, den Tod Adams verkündigt. Vielleicht sollte das ein Prolog oder Epilog zu einer Aufführung von Robin und Marion in Arras sein.

Wir besitzen indes aus derselben Zeit (spätestens 1280 bis 1290) noch die Niederschrift eines andern dramatischen Denkmals, das sich an poetischem Wert nicht entfernt mit den Dramen Adams vergleichen läßt, aber doch für unsere Betrachtung von Wichtigkeit ist. Es ist dies eine Szene zwischen einem blinden Bettler und seinem Führer (270 Verse), zwei Gestalten, die uns schon aus den Mysterien bekannt sind. Wir wissen von dorther auch schon, daß das Mittelalter in einer für uns sehr befremdlichen Art diesen Unglücklichen eine komische Seite abgewann. Auch der Blinde, von dem wir hier sprechen, nimmt sein Gebrechen durchaus nicht tragisch; es ist ihm ein willkommener Vorwand, zu faulenzen und von anderer Leute Almosen zu leben. Er hat sich schon Geld genug gesammelt und es schadet ihm nichts, wenn er auch einmal einen Tag lang nichts einnimmt. Ein Knabe bietet ihm seine Hilfe an, er will ihm ein hübsches Mädchen herbeischaffen, von dem er eine verlockende Schilderung entwirft. Der Blinde geht auf den zynischen Ton ein; er hat aber selber schon ein Mädchen zu seiner Verfügung. Doch nun treibt der Knabe mit dem Wehrlosen auf grausame Weise seinen

1) Vgl. im einzelnen die Nachweise bei Bahlsen S. 108 ff.
2) S. o. S. 393.

Spaß. Er sagt, er müsse sich einen Augenblick entfernen, um ein Geschäft zu besorgen, nähert sich aber sogleich mit verstellter Stimme und ohrfeigt seinen Herrn. Dann kommt er in aller Harmlosigkeit nochmals zurück, der Blinde gibt ihm Geld für Wein und Abendessen, auch soll er das Mädchen holen, aber der Junge läuft fort und läßt den Betrogenen stehen.

Wir haben also hier im 13. Jahrhundert die völlig vereinzelte Erscheinung einer possenhaften Szene, ganz in der Art wie diejenigen, welche einen Hauptbestandteil des komischen Repertoires im 15. Jahrhundert bilden. Am meisten Ähnlichkeit zeigt die Szene mit einer Farce der Lavallièreschen Sammlung (vom Tauben und seinem Diener, Petit Nr. 198), wo der Hauptwitz darin besteht, daß der Diener unbestraft seinen Herrn mit Schimpfwörtern traktiert. Es wäre sehr wohl denkbar, daß unsere Szene zum dramatischen Repertoire der Spielleute gehörte; jedenfalls haben wir hier viel mehr wie bei dem originellen Adam de la Hale die Empfindung, innerhalb einer literarischen Tradition zu stehen. Der anonyme Verfasser gehört ebenso wie Adam de la Hale nach Flandern, es wird bei den dortigen Lokalheiligen Gillain und Vast geflucht und geschworen.[1] Doch beweist das noch nicht, daß etwa in Flandern das komische Drama sich früher entwickelt habe als anderwärts. Jedenfalls aber erkennen wir, daß bei Betrachtung der Possenliteratur des späteren Mittelalters mit der Möglichkeit einer längeren vorhergehenden Entwicklung gerechnet werden muß.

Ein weiteres Denkmal dieser Entwicklung ist indes nicht erhalten. Ein Schwank von einem schlauen Advokaten und seinem noch schlauern Klienten, den Eustache Deschamps (Ende des 14. Jahrhunderts) erzählt, besteht allerdings bloß aus Dialog, aber es ist mehrmals im Verse angegeben, wenn eine Person zu reden anfängt. Der Schwank war vielleicht für den Vortrag mit Stimmenwechsel berechnet. Der Advokat erinnert an den berühmten Pathelin, der ja gleichfalls von einem noch Schlauern überlistet wurde; einzelne Züge in seiner Rolle sind dieses größeren Nachfolgers würdig, z. B. wenn er die vier Francs Honorar-Anzahlung auf ihren Vollgehalt prüft, oder wenn er seine Künste rühmt: er kann schwarz in weiß verwandeln, er kann aus ein paar Tropfen Blut eine große Mordaffäre machen und dergleichen mehr. Seinen Namen Maître Trubert hat er

1) Vgl. d. Ausg. v. P. Meyer im Jahrb. f. roman. Literatur 6, 164.

vielleicht nach dem Helden einer Schwanksammlung des 13. Jahrhunderts, von dem allerlei listig ausgeführte Betrügereien erzählt werden.[1]

Was das provenzalische Sprachgebiet betrifft, so ist vielleicht ein Fragment aus dem 14. Jahrhundert[2] in das Gebiet des komischen Dramas zu rechnen, ein rein dialogisches Stück, das die Beichte einer Hexe enthält. Sie vertraut dem Beichtvater an, daß ihr Lebenslauf von jeher nicht sehr erbaulich war. Schon im Alter von zehn Jahren ließ sie sich von einem verführen, der ihr einen Gürtel und einen Hut versprach; später, als ihre Reize schon abzunehmen begannen, verlegte sie sich auf die Hexerei. Jetzt aber hat sie Reue bekommen und will sich eine Buße auferlegen lassen. Der Beichtvater verlangt zunächst von ihr strenge Einhaltung der Fastengebote, aber das paßt ihr gar nicht, sie will jeden Tag ihre gute Mahlzeit haben und das Fasten den Mönchen überlassen. Damit bricht das Fragment ab; vielleicht haben wir es hier mit einer von jenen verpönten Szenen zu tun, wo ein Lustigmacher in geistlicher Kleidung auftrat.

Auch England ist in diesen Jahrhunderten der spärlichen Überlieferung mit einem Beitrag zum komischen Drama vertreten, was um so bemerkenswerter ist, da sich aus der eigentlichen Blütezeit des mittelalterlichen Possenspiels kein einziges Drama dieser Art aus England erhalten hat. Das Stück ist in einer Handschrift aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts überliefert und als ‚Interludium de clerico et puella' bezeichnet. Es war schon früher die Rede davon, daß die vagierenden Kleriker sich wohl für den Fall vorgesehen haben mögen, daß sie es mit ungelehrten Hörern zu tun hatten, und alles spricht dafür, daß auch unsere Dichtung aus diesem Kreise herstammt. Überschrift und Personenbezeichnungen am Rande sind lateinisch; der Stoff bewegt sich ganz im Kreis der Gedichte von verliebten Klerikern, die mit Unterstützung von verschmitzten Kupplerinnen an das Ziel ihrer Wünsche gelangen. Schon um die Mitte des 13. Jahrhunderts hatte ein Mitglied der liederlichen Zunft die Geschichte in englischen Reimen erzählt, und hatte die Handlung fast ganz in

1) Vgl. die Inhaltsangabe in der Hist. lit. de la France 19, 734 ff. Der Schwank Deschamps in der Ausg. v. dessen Werken Bd. VII (1891) S. 155 ff. Er ist nur im Inhaltsverzeichnis der Handschrift, nicht in der Überschrift als ‚farce' bezeichnet, während sich in dem später (Buch VII) zu erwähnenden Dialog Deschamps die Bestimmung zur Aufführung aus der Überschrift ergibt.

2) Herausg. v. P. Meyer, Romania 14, 521 ff.

Dialog aufgelöst, so daß seine Dichtung durchaus geeignet erscheinen mußte, in der beliebten Spielmannsmanier mit Stimmenwechsel vorgetragen zu werden. Diese Version zeigt einige wörtliche Übereinstimmungen mit dem Drama, die kaum auf Zufall beruhen können, doch findet sich im Drama die Abweichung, daß der Kleriker nicht in eine verheiratete Frau sondern in ein junges Mädchen verliebt ist.[1] Zu dieser Jungfrau Malkin (Mariechen) begibt sich der Kleriker am Anfang des Stücks; er benutzt die Abwesenheit der Eltern, um ihr seine Neigung zu erklären, wird aber schroff abgewiesen. Nun geht er sogleich zur Kupplerin und bittet sie um Beistand, diese aber sagt, sie sei eine ehrbare alte Frau, die ihre Zeit mit Singen und Beten verbringe. Leider bricht hier die Handschrift ab. Das Stück ist ungemein lebendig und flott geschrieben und würde gewiß, wenn wir es vollständig besäßen, den besten Erzeugnissen der mittelalterlichen Komik beigezählt werden. Man kann sich noch deutlich vorstellen, wie es ganz ohne allen szenischen Apparat aufgeführt wurde; gewiß standen gleich zu Anfang die drei Personen auf dem Platze, die Alte ein wenig abseits; der Kleriker, nachdem er abgewiesen war, ging zu ihr hinüber und trug ihr sein Anliegen vor.

Doch besitzen wir aus dem 14. Jahrhundert außer diesem Bruchstück auch noch historische Nachrichten, die durchaus den Anschein erwecken, daß damals die Aufführung von Possenspielen in England etwas allgemein Verbreitetes und Eingebürgertes war. Wenn der Mönch von Malmesbury[2] berichtet, daß Walter Reynolds, der Günstling Eduards II. ‚in ludis theatralibus principatum tenuit et per hoc regis favorem obtinuit', so haben wir höchst wahrscheinlich an possenhafte Darstellungen zu denken. Besonders merkwürdig ist aber ein Erlaß des Bischofs Grandisson von Exeter vom 9. August 1352, der den jungen Leuten dieser Bischofsstadt bei Strafe der Exkommunikation verbietet, ein für den nächsten Sonntag vorbereitetes satirisches Spiel gegen die dortige Tuchmacherzunft aufzuführen[3]; zugleich werden aber auch die Tuchmacher ermahnt, ihre Preise nicht zu sehr in die Höhe zu

1) Vgl. Heuser in seiner Ausg. des Interludiums, Anglia 30, 307 ff.

2) Ed. Stubbs, Chronicles of Edward I und Edward II S. 197.

3) Quendam Ludum noxium qui culpa non caret, immo verius ludibrium, in contumeliam et opprobrium allutariorum necnon eorum artificii, hac instanti Die Dominica, in Theatro nostrae Civitatis predictae publice peragere; vgl. Chambers 2, 190. Übrigens kann aus dem Wort ‚Theatrum' nicht geschlossen werden, daß ein besonderes Gebäude für theatralische Vorstellungen vorhanden

schrauben. Es hat also hier im Kreise der städtischen Bevölkerung die polemische Stimmung sich in dramatischer Form geäußert, ganz in derselben Art, wie dies in den letzten Zeiten des Mittelalters vor allem in Frankreich sehr häufig geschah, im Erlaß von Exeter besitzen wir einen vereinzelten, aber deshalb um so merkwürdigeren Beleg dafür, daß Ähnliches schon in weit früherer Zeit vorkam. Daß auch die volkstümlichen Maifeste in England frühzeitig einen dramatischen Charakter annahmen, davon wird noch in einem andern Zusammenhang die Rede sein.

In das 14. Jahrhundert wird auch ein cornischer Text gesetzt, den der Herausgeber[1] als das Fragment eines Dramas bezeichnet. Es würde sich in diesem Fall wahrscheinlich um ein Possenspiel handeln. Die erhaltenen 26 Zeilen scheinen zur Rolle eines jovialen älteren Herrn zu gehören, welcher V. 1 bis 16 einem jüngeren Manne zuredet, sich um ein schönes Mädchen zu bewerben; ‚Sie wird schon nicht nein sagen und sie wird eine gute Hausfrau sein'. Die folgenden Zeilen gehören in den weiteren Verlauf des Stückes, wo die jungen Leute schon einig geworden sind; der joviale Herr ermuntert sie, sie sollten einander küssen und sich durch seine Gegenwart nicht stören lassen.

* * *

Es haben sich somit bis gegen Ende des 14. Jahrhunderts von dem komischen Drama des Mittelalters nur vereinzelte Überreste erhalten, bei denen es nicht mehr möglich ist, mit voller Bestimmtheit ihre Stellung in der Geschichte des Dramas anzugeben. Dies können wir erst in der Epoche des ausgehenden Mittelalters, wo uns aus mehreren Ländern eine reichlichere Anzahl von Denkmälern vorliegt.

Zuerst sind hier die Niederlande zu nennen. Wir haben schon gesehen, daß die Hulthemsche Handschrift neben fünf größeren Spielen auch fünf kleine Nachspiele enthält.[2] Im ersten Nachspiel (200 Zeilen) wird uns der dumme Lippijn vorgeführt, den seine liederliche Frau hintergeht; die schlaue Gevatterin weiß es so einzurichten, daß Lippijn selber meint, er sei im Unrecht.

---

war; vgl. z. B. die Glossare von Ducange und Haltaus s. v. theatrum und Spielhaus. Ein merkwürdiger Beleg für das Wort bei Caesarius von Heisterbach Dial. X 28.

1) Revue celtique 4, 259 ff.

2) Mit den größeren Spielen zusammen herausgegeben von Hoffmann v. Fallersleben, Moltzer und Leendertz; s. o. S. 367.

Er bedauert seinen Irrtum, die Frau schilt ihn tüchtig aus und es entsteht eine große häusliche Prügelszene. Auch im zweiten Nachspiele (der ‚Buskenblaser') werden wir in eine solche erbauliche Haushaltung geführt. Ein alter Bauer hat eine junge Frau. Ein Quacksalber verrät ihm für teures Geld ein Mittel, wie er sich verjüngen und verschönern könne; er hält ihm eine Büchse vor, in die er hineinblasen soll.[1] Der dumme Mann merkt nicht, daß er durch diese Prozedur schwarz wie ein Mohr geworden ist. Voller Freude ruft er seine Frau herbei, um sich bewundern zu lassen, als sie ihn jedoch ansieht und erfährt, daß er den Erlös einer verkauften Kuh für das vermeintliche Schönheitsmittel hingegeben hat, kommt es auch hier zu Schimpfworten und Prügeln. Der nämliche Schlußeffekt wiederholt sich im folgenden Stück, einer kurzen Streitszene zwischen zwei Frauen und einer Hexe, die ihnen durch ihre Künste Unheil in der Wirtschaft angerichtet hat. Im vierten Nachspiel (92 Zeilen) fehlt der Anfang. Eine Magd wird von ihrer Herrin fortgejagt und begibt sich mit dem Bruder Everaert auf die Pilgerfahrt, den Schluß macht der Teufel mit der Bemerkung, solche Brüder müßten schließlich doch in seinen Kessel springen. Im letzten Nachspiel muß wieder ein betrogener Ehemann die Kosten des Spaßes zahlen. Rubben beschwert sich bei seinen Schwiegereltern, daß seine Frau schon nach dreimonatlicher Ehe ein Kind bekommen habe, die Alte beruhigt ihn; er müsse die drei Monate Brautstand und die Nächte der Ehe besonders rechnen, dann kämen neun Monate heraus; sie schwört, ihre Tocher sei ebenso unschuldig in die Ehe gegangen, wie sie selber. Die obligate Schluß-Streitszene spielt sich diesmal zwischen den Schwiegereltern ab.

Vor der Szene zwischen der Magd und dem Bruder Everaert steht in der Handschrift noch das Bruchstück eines umfangreicheren dramatischen Schwanks, der nicht wie die kleinen Nachspiele als ‚sotternie', sondern als ‚sotte boerde' bezeichnet wird. Hier tritt, wie in den romantischen Dramen der Handschrift, zuerst ein Prologsprecher auf, doch wird er alsbald von einem Bauer fortgejagt, der nun seine Späße mit dem Publikum treibt.[2] Dann folgt ein Streit zwischen Jan und seiner Frau um die Herrschaft im Hause. Die Frau verspricht, ihm drei Tage lang

1) Über das Auftragen der Schminke durch Blasen in eine Büchse vgl. Deutsches Wörterbuch 2, 479.

2) Er sagt: Mi dunct, in derf niet verre lopen
Om sotte te vane al sonder nette.

gehorsam sein zu wollen, wenn er ihr einen Pelz schenke. Jan lädt nun seinen Nachbar und dessen Frau zu sich ein, um sich vor ihnen als Herr im Hause aufzuspielen. Die Nachbarin redet der Hausfrau zu, ihr Hausrecht nicht zu verkaufen; wie sich die Angelegenheit weiter abwickeln sollte, läßt sich nicht mehr erkennen.

Sonst sind uns aus dem späteren Mittelalter bloß noch zwei niederländische Possen bekannt.[1] Die eine behandelt das Thema vom häuslichen Krieg, die andere das Thema von den untreuen Weibern; sie ist deshalb von Interesse, weil hier die weitverbreitete Geschichte vom Mann im Korbe in dramatischer Form erscheint. Herr Werrenbracht hat begründeten Argwohn gegen die Treue seiner Gemahlin. Er versteckt sich in einen Krämerkorb und läßt sich von dem Krämer in sein Haus tragen, um zu sehen, wie es dort in seiner Abwesenheit zugeht. Richtig findet er seine Frau im trauten Zusammensein mit einem Pfaffen, der sogar ein lustiges Spottlied auf Herrn Werrenbracht singt. Der Krämer, aufgefordert, gleichfalls ein Lied zum besten zu geben, singt einen Vers, in welchem er Herrn Werrenbracht auffordert, aus dem Korbe herauszukommen und den Pfaffen durchzuprügeln, was denn auch richtig geschieht. Zwei andere dramatische Szenen, die noch aus dem 15. Jahrhundert stammen, ‚Tafelspeelken', sind nicht als eigentliche Possenspiele zu betrachten. Es sind Dialoge, dazu bestimmt, bei einem Festmahl von Personen gesprochen zu werden, die ein Geschenk überreichen.

In den sechs Possenspielen der Hulthemschen Handschrift tritt uns auf dem Gebiete des komischen Dramas zum erstenmal etwas wie eine zusammenhängende Gruppe von gleichartigen Werken entgegen. Es zeigt sich hier der Typus, der in den Possenspielen des ausgehenden Mittelalters, zumal in Frankreich, der herrschende ist. Auch hinsichtlich des Inhalts finden wir Übereinstimmungen. Ein Tölpel, dessen Bedenken wegen der allzu frühzeitigen Vaterschaft von der Schwiegermutter beschwichtigt werden, kommt auch in einer französischen Farce vor, ebenso ein alter Mann, der sich genau wie in der niederländischen Posse von einem Gauner ein Verschönerungsmittel aufhängen läßt; die Dialoge, die in die Überreichung eines Geschenks ausliefen, waren gleichfalls in Frankreich bekannt.[2] In bezug auf die Form ver-

1) Die im folgenden erwähnten Spiele sind gleichfalls herausgegeben von Moltzer a. a. O. Zur Literatur über den Mann im Korbe vgl. te Winkel in Pauls Grundriß der german. Philol. II² S. 470.

2) Vgl. Julleville, Répertoire Nr. 79, Nr. 124 und die von Picot im Bulletin du bibliophile 67, 276 ff. herausg. Farce.

dient es Erwähnung, daß in den Niederlanden, wie in Frankreich die Reimbrechung herrscht; wenn ein Schwank (Rubben) durch Reimbrechung mit dem vorhergehenden Spiel verbunden ist, so läßt sich dafür gleichfalls in Frankreich eine Analogie nachweisen. In den späteren niederländischen Possen sind auch zweimal Triolette in die paarweis gereimten Verse eingeschoben.[1] Bei Betrachtung dieser Übereinstimmungen kann es kaum zweifelhaft sein, daß hier, wie auf andern Gebieten der mittelalterlichen Literatur Frankreich der gebende Teil war und nicht der empfangende und daß es ein bloßer Zufall ist, wenn für den Kunststil des spätmittelalterlichen Schwanks in Frankreich keine so zahlreichen handschriftlichen Zeugnisse aus früherer Zeit vorliegen. Die nordfranzösischen Städte unterhielten mit den niederländischen einen regen literarischen Wechselverkehr, sie beteiligten sich auch an den poetischen Wettkämpfen, welche die niederländischen Rederijkerkammern veranstalteten.[2] Gerade in diesem Grenzgebiet fanden wir ja auch die allerfrühesten Spuren des französischen komischen Dramas. Und daß die niederländischen Rederijker bei ihren festlichen Zusammenkünften oftmals auch Possenspiele aufführten, wissen wir mit Bestimmtheit. Die zuletzt besprochenen Schwänke gehören vermutlich zu ihrem Repertoire, von dem sich aus dem späteren Mittelalter leider sonst nichts erhalten hat. Die Lustspiele des Rederijkers Cornelius Everaert († 1566) werden wir besser für die Besprechung des folgenden Zeitraumes aufsparen. Doch scheint es, daß auch andere Klassen der Bevölkerung sich an der Pflege des dramatischen Schwanks beteiligten, wenigstens heißt es schon 1413 in den Stadtrechnungen von Dondermonde, es sei von alters her gebräuchlich (van oude ghekostumeert), daß sich zur Fastnacht junge Leute in den verschiedenen Stadtteilen zusammentaten, um auf Wagen ‚gute erheiternde Spiele' (goede solaselike spelen) aufzuführen.[3]

* * *

1) Moltzer S. 312, 374.

2) So errang sich z. B. eine Gesellschaft aus Cambrai in Gent 1439 einen Preis für ihre ‚jeux de personnages'; vgl. Durieux, le théâtre à Cambrai, Cambrai 1883, S. 36. Die Notiz aus Wavrin bei Lille (Petit, Répertoire S. 327) bezieht sich offenbar auch auf einen Wettkampf nach niederländischer Art. Über diese Wettkämpfe vgl. auch te Winkel in Pauls Grundriß der german. Philol. II², 463.

3) Vgl. Jonckbloet I, 342, Worp 1, 51. Über Wagenspiele vgl. auch v. d. Straeten S. 31, Aufführungen auf Schlitten vgl. Stecher, Hist. de la litt.

In Deutschland zeigen, wie bereits früher angedeutet, die Anfänge des komischen Dramas insofern eine gewisse Ähnlichkeit mit den Anfängen in Frankreich und England, als auch hier in der alten Zeit der Zusammenhang mit den Frühlingsfesten und Frühlingstänzen hervortritt. Und wie in Frankreich die Motive der lyrischen Pastourellen auf das Drama von Robin und Marion hinüberwirkten, so berührt sich das älteste deutsche komische Drama mit der höfischen Dorfpoesie, die in der mittelalterlichen Lyrik Deutschlands eine ähnliche Stellung wie in Frankreich die Pastourellenpoesie einnimmt. Die handschriftliche Aufzeichnung dieses kleinen Dramas, das bloß 58 Zeilen umfaßt, wird von dem Entdecker und dem Herausgeber noch ins 14. Jahrhundert gesetzt.[1] Die Hauptperson ist der Minnesänger Neidhart, der berühmteste Vertreter der höfischen Dorfpoesie, der uns in seinen Liedern von seinen Abenteuern im Kreise der Bauernburschen und Bauernmädchen erzählt, und dem dann die Sage noch allerlei weitere Schwänke andichtete; der Gegensatz zwischen dem übermütigen Ritter und den plumpen Bauern erscheint in diesen Schwänken noch überboten und mit grotesken Zutaten reichlich ausgestattet. Besonders beliebt war der Schwank vom Veilchen: Die Herzogin von Österreich zieht mit ihrem Gefolge zum Frühlingsfest ins Freie hinaus und verspricht Neidhart, ihn zu ihrem Ritter zu erwählen, wenn er ihr das erste Veilchen zeige. Neidhart ist in der Tat so glücklich, das Veilchen zu finden, er bedeckt es mit seinem Hut und holt die Herzogin herbei, doch ein boshafter Bauer, der den Vorgang aus einem Versteck beobachtet hat, benutzt die Zwischenzeit, um das Veilchen abzupflücken und dafür ein Denkmal eigener Art zu hinterlassen, das die Herzogin zu ihrem Entsetzen unter dem Hut erblickt, worauf dann Neidhart an den Bauern seine Rache ausläßt und sie durch allerlei hinterlistige Streiche quält und peinigt. Wie

franç. en Belgique, Brüssel 1886, S. 143 ff. In Deventer hören wir, allerdings erst seit 1544, von Aufführungen der Schmiede; sie gaben ein Spiel, in welchem ein altes Weib jung geschmiedet wurde. 1470 spielte man ebenda zur Fastnacht ‚van Lijsken, dat sie enen man hebben wolde, die nae de harnasche roecke' (d. h. einen Soldaten); doch wird nicht gesagt, wer die Darsteller waren. Vgl. Nettesheim S. 146, Worp 1, 53.

1) Entdeckt in einem Codex der Stiftsbibliothek von St. Paul in Kärnthen von Loserth, herausg. v. Schönbach, Zeitschrift f. deutsches Altert. 40, 368 ff. Über dieses und andere Neidhartdramen, sowie über ihr Verhältnis zur Frühlingsfeier vgl. die Monographie von Gusinde (Germanistische Abhandlungen Hft. 19, 1899).

eine bildliche Darstellung des Frühlingstanzes und des schnöden Spaßes des Bauern beweist,[1] muß die Geschichte schon in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts weit verbreitet gewesen sein; der Text des Spiels von St. Paul kann keinen Zweifel darüber lassen, daß auch dort die Begebenheit in der hergebrachten Weise verlief, obwohl in den lateinischen Bühnenanweisungen der Frevel des Bauern nicht ausdrücklich verzeichnet wird. Ebenso fehlt auch jeder Hinweis auf den Tanz, der ohne Zweifel mit der Handlung verbunden war und es ist kaum anzunehmen, daß uns in den 58 Zeilen ein vollständiger Spieltext überliefert sei, trotz dem Schlußschnörkel, der sich am Ende findet; die letzten Worte spricht nicht etwa der Proklamator, der das Stück eröffnet, sondern Neidhart wendet sich an die Bauern, deren Anwesenheit sich erst aus der letzten Bühnenweisung: ‚Nithardus ad rusticos' ergibt; er droht, dem Frevler und jedem seiner Genossen ein Bein abzuschneiden.

Wie er diese Drohung ausführte, wird in dem großen Neidhartspiel dargestellt, das etwa 2100 Verse umfaßt und somit das umfangreichste komische Drama ist, das wir aus dem Mittelalter besitzen. Die Handschrift, in der es überliefert ist, wurde im Jahre 1495 abgeschlossen, doch ist das Stück aller Wahrscheinlichkeit nach viel früher entstanden und als ein Festspiel zur Frühlingsfeier in einem adeligen Gesellschaftskreise gedacht, sicher gehört es in das bayrisch-österreichische Sprachgebiet.[2] Zur Aufführung waren 68 sprechende Personen und außerdem noch eine beträchtliche Anzahl von Statisten erforderlich, dazu ein ausgedehnter Platz mit getrennten Standorten nach Art der Mysterienbühne.[3] Nach der Veilchenszene beginnt hier eine Reihe von Abenteuern, in denen Neidhart mit den Rittern die Bauern höhnt

---

1) Es ist dies ein Wandgemälde zu Diessenhofen in der Schweiz; vgl. Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich Hft. 63 (1899) Tafel II. Der Prediger Gottschalk Holen († 1481) tadelt die Leute, die sich lieber Neidhartstänze an die Wand malen lassen, als Szenen aus der heiligen Geschichte, vgl. A. Schultz, Deutsches Leben etc. S. 103, 311.

2) Vgl. hierzu die Ausführungen von Michels S. 16 ff. Wenn zu Beginn der Vorlaufer neben den Fürsten, Grafen und Rittern

Auch kaufleut, die mit hübschait
Sich zieren künen in hohe kleid usw.

willkommen heißt, so könnte das ein Zusatz für die Aufführung vor einem städtischen Publikum sein; in der Handschrift ist das Spiel zusammen mit anderen von unzweifelhaft nürnbergischem Ursprung überliefert, s. u.

3) Vgl. Gusinde S. 165 ff.

und mißhandelt. Sie überfallen die Bauern, nehmen zwölf von ihnen gefangen, schneiden jedem ein Bein ab und binden ihnen dafür Stelzfüße an; ein andres Mal nehmen sie zwei gefangen und hängen sie auf, was gewiß mit allerlei burlesken Zutaten vorgeführt wurde. Harmloser ist es schon, wenn Neidhart den schlafenden Bauern Mönchskutten anzieht und sie dann selber im Mönchshabit als Confratres begrüßt. Hierauf fügt der Verfasser zu den Neidhartschwänken auch noch ein Motiv aus dem geistlichen Drama: eine große Teufelsversammlung, in der die höllischen Geister darüber beratschlagen, wie sie die Bauern züchtigen könnten, die zu wohlhabend und üppig geworden seien. Sie stiften Zwietracht unter ihnen und während der Aufführung eines Bauerntanzes entsteht eine große Rauferei mit Messerstichen. Schließlich ist Neidhart unerkannt Zeuge, wie die Bauern auf eine Säule loshauen, um zu zeigen, wie sie es machen wollen, wenn sie ihn einmal in ihre Gewalt bekommen. Sehr zahlreich und mannigfaltig sind die eingelegten Tänze, bald sind es zierliche Tänze der Ritter und Fräulein, bald bäurisch-plumpe der Dorfbewohner, doch auch die Bauern versuchen einmal einen Tanz nach der neuen Hofsitte, wobei man auf den Zehen gehen muß.

Im übrigen können wir die Entwicklung des deutschen komischen Dramas erst seit dem Beginne des 15. Jahrhunderts verfolgen. Wir dürfen aber annehmen, daß hier ebensogut wie anderwärts von jeher possenhafte dramatische Vorführungen der Spielleute stattgefunden haben. Daß derartige Vorführungen vielleicht auf die Quacksalberszenen im Osterspiel von Einfluß waren, haben wir schon früher gesehen (S. 111); diese Szenen stehen sogar in einem so losen Zusammenhange mit der Haupthandlung, daß wir sie als das älteste komische Drama in deutscher Sprache bezeichnen dürfen. Wie das Possenspiel vom blinden Bettler und seinem Führer (S. 399) uns auf die Vermutung bringen kann, daß in den französischen Mysterien diese herkömmlichen komischen Figuren aus dem weltlichen Drama übernommen sind, so können wir ein gleiches für die verbreitetsten komischen Figuren in den deutschen geistlichen Spielen, den Arzt und seinen Diener, voraussetzen. Der Quacksalber begegnet uns ja auch in der komischen Literatur anderer Länder; von Rutebeufs Quacksalbermonolog und von dem Arzt im Lustspiel des Adam de la Hale war bereits die Rede: ein englisches Beispiel fanden wir im Hostienmirakel (S. 303). Und was den Diener betrifft, so ist daran zu erinnern, daß auch Morolf in dem wohlbekannten Spiel-

mannsgedichte sich rühmt, ‚arzetkneht' gewesen zu sein und viele Länder erkundet zu haben. Sonst fehlen uns in Deutschland aus dieser frühen Epoche nicht nur Texte, sondern auch urkundliche Berichte über Aufführungen. Denn wenn im Oktober 1338 in Freiburg im Breisgau der Befehl erlassen wird, daß niemand ein Spiel auf die Juden machen dürfe, ‚das inen laster oder schande mug gesin'[1], so ist es fraglich, ob es sich hier um Possenspiele oder um komische Szenen in den geistlichen Spielen handelt. Außerdem ist nur noch ein Denkmal zu erwähnen, das ins 14. Jahrhundert zurückreicht und das vielleicht zur Gattung des komischen Dramas gehört. Es ist dies ein Fragment von 62 Zeilen. Die Situation ist die, daß sieben Weiber um einen Mann streiten, eine nach der andern macht ihre Ansprüche geltend, die beiden letzten in ziemlich drastischer Weise. Ihre Reden folgen aufeinander ohne erzählende Zwischenbemerkungen, aber auch ohne Personenbezeichnung und szenische Anweisungen. Der vielumworbene Mann eröffnet das Stück, indem er sich glücklich preist und entscheidet sich dann für die Prätendentin, die zuletzt das Wort ergriffen hat. Die letzten vier Zeilen sind, wie es scheint, der Anfang eines Epilogs; es heißt da, nun sei die Prophezeiung erfüllt, wonach sieben Weiber einem Manne nachjagen. Das Stück ist mithin, wie Wackernagel bemerkt, die mutwillige Ausführung einer Stelle des Jesaias[2] (4, 1). Daß es zur Aufführung bestimmt war, ergibt sich mit einem hohen Grad von Wahrscheinlichkeit aus der Ähnlichkeit der ganzen Anlage mit den Nürnberger Fastnachtsspielen, von denen sogleich die Rede sein wird.

* * *

Von Possenspielen des ausgehenden Mittelalters hat sich in keinem andern Land eine so große Anzahl erhalten, wie in Deutschland. Die meisten darunter stammen aus Nürnberg.[3] Dort

1) Schreiber, Urkundenbuch der Stadt Freiburg im Breisgau, Bd. I, 1828, S. 339; vgl. Weinhold, das Komische etc. S. 28.

2) Gedr. Keller Nr. 122. An einer Stelle eine unverständliche Randbemerkung; vgl. Wackernagel, Lit.-Gesch. I, 1. Aufl., 314. Über einen ähnlichen Schwank in Zwickau 1518 s. R. Köhler, kleinere Schriften (1900) 2, 476.

3) Von den 132 Stücken der Kellerschen Sammlung sind sechs (111, 124, 125, 126, 129, 132) überhaupt nicht als komische Dramen zu betrachten, vierzehn (107, 110, 113—15, 117—19, 121, 122, 127, 128, 130, 131) gehören nicht nach Nürnberg, Nr. 123 gehört nachweislich in eine spätere Zeit. Sonach bleiben noch 111 Spiele. Von diesen sind acht wegen der Persönlich-

war es Sitte, daß alljährlich zur Fastnachtszeit Scharen junger Bursche in den Häusern herumzogen, wo fröhliche Gesellschaften versammelt waren und ihre Spiele zur Darstellung brachten. Einer aus der Schar hatte das Amt, als Einschreier den Trupp der Fastnachtsspieler anzumelden und als Ausschreier das Spiel zu beenden, worauf sie dann ihren Weg durch die Stadt fortsetzten. Es waren meist Handwerksgesellen, nur einmal, c. 1500, finden wir auch Chorschüler als Fastnachtsspieler erwähnt. Zum Lohn wurden sie bewirtet, manchmal erhielten sie wohl auch ein Geldgeschenk (vgl. Nr. 81). Es scheint, daß diese Invasionen manchmal auch unbequem wurden; wenigstens versprechen die erwähnten Chorschüler, nur an den Orten zu spielen, wo sie ‚sunderlich gefordert und gepetten werden.'[1] Auch finden sich im Texte mancher Fastnachtsspiele Entschuldigungen wegen ungebetenen Eintretens.

Die meisten dieser Spiele sind keine eigentlichen Dramen, sondern bloße Aufzüge: bald eine Reihe von Narren, die nacheinander ihre Liebesabenteuer erzählen, bald eine Reihe von Pilgern, die allerlei wunderliche Sünden begangen haben — z. B. daß sie sich eine gute Gelegenheit zu einem Liebesabenteuer entgehen ließen oder daß sie Muskateller lieber trinken als saures Bier — und nun eine Bußfahrt unternehmen, oder Bauern, die in die Stadt ziehen und sich ihrer Fähigkeiten im Trunk und im Liebesspiel rühmen, oder zwölf Pfaffenknechte, die sich

---

keiten der Verfasser (s. u.), sieben wegen der Überlieferung in D (19, 39 41, 46, 49, 88, 96), siebenundzwanzig wegen der darin erwähnten Örtlichkeiten (2, 5, 8, 9, 10, 12, 14, 18, 23, 31, 37, 42, 45, 55, 58, 61, 65, 74, 80, 85, 89, 98, 104, 106, 108, 109, 120) als nach Nürnberg gehörig zu betrachten. Über die lokalen Anspielungen vgl. Lier S. 4. Außerdem gehört noch Nr. 39 nach Nürnberg (s. u. S. 422). Wenn wir hierzu noch die vier Spiele nehmen, die Schnorr von Carolsfeld im Archiv f. Lit.-Gesch. 4, 1 ff. veröffentlicht hat, so ergeben sich 47 Spiele von unzweifelhaft nürnbergischem Ursprung Wir können jedoch die meisten von den übrigen 68 Stücken bei unserer Betrachtung mit den 41 zusammenfassen, da sie denselben Typus aufweisen. Einige besondere Fälle werden noch in der folgenden Darstellung Erwähnung finden. Ein Spiel ‚mit einer weschin' (Waschfrau), zu dessen Aufführung am 14. Febr. 1479 die Erlaubnis erteilt wurde, ist verloren gegangen.

1) Vgl. Lier S. 10. Am 19. Jan. 1486 wird ‚meister Hansen [Folz], dem barbierer und andern seinen mitverwandten vergonnt ein ziemlich vaßnachtspiel mit reimen zu halten, doch das sie das zuchtiglich uben und nit gelts darumb nemen; vgl. Hampe Nr. 9. Aus Schülerkreisen stammt wohl Nr. 58, das einzige Spiel mit lateinischen Bühnenanweisungen; ebenso vermutlich die Brautwerbungsszene Nr. 70.

in Schilderung ihrer Faulheit überbieten, oder eine bunte Reihe von Mädchen und jungen Gesellen, die voll derber Lebenslust die Festzeit genießen wollen. Einmal (Nr. 63) besteht sogar das ganze Spiel bloß darin, daß die auftretenden Personen der Reihe nach erklären, warum sie in blaue Anzüge gekleidet sind. Eine Gliederung kommt mitunter in eine solche Reihe dadurch, daß etwa die Narren sich um ihre Königin gruppieren, die sie am Narrenseil führt, oder daß Freier aus verschiedenen Ständen einer Jungfrau ihre Liebe antragen, oder daß die Meister der sieben freien Künste, z. B. Aristoteles als Vertreter der Logik, Cicero als Vertreter der Rhetorik, Euklid als Vertreter der Mathematik mit possierlicher Pedanterie einen Jüngling darüber belehren, wie er im Frauendienst ihre Wissenschaften verwenden könne. In manchen Fällen haben diese Aufzüge die Form einer Gerichtsverhandlung angenommen mit Klage, Verteidigung und Abgabe des Votums der einzelnen Richter. Nur in der Minderzahl der Stücke finden wir eine etwas lebendigere dramatische Bewegung.

Es scheint mir keinem Zweifel zu unterliegen, daß diese kostümierten Fastnachtsaufzüge ursprünglich keine selbständige Bedeutung hatten, sondern nur die Einleitung zu einem Tanz bilden sollten. In einer großen Anzahl von Texten fordert derjenige, der zuletzt das Wort ergreift, seine Genossen zum Tanze auf,[1] indem er zugleich dem Musikanten zuruft, er solle eins aufspielen, und offenbar erst dann, nachdem der Tanz vorüber ist, spricht der Herold das Schlußwort. Nur einmal, in dem Spiel von den zwölf faulen Pfaffenknechten, ist es der Herold selber, der ‚den Tanz heischt', und nach den weiteren Worten des Herolds müssen dann auch die Pfaffenknechte einen burlesken Charaktertanz aufgeführt haben, in dem sie ihre Faulheit und Lässigkeit zum Ausdruck brachten.[2]

Somit tritt uns in Deutschland gegen Ende des Mittelalters eine neue dramatische Urform entgegen, völlig verschieden von den vereinzelten Spuren des komischen Dramas, die uns aus der früheren Zeit vorliegen. Wir müssen hier einen Zusammenhang mit althergebrachten volkstümlichen Festlichkeiten annehmen.

1) Und zwar in Nr. 2, 3, 4, 5, 6, 21 (?), 22, 37, 51, 56, 59, 62, 64, 95, 103 (?), 106, 120, ferner in allen von Schnorr mitgeteilten Stücken außer dem ersten.

2) Auch in Nr. 128 (nicht nürnbergischen Ursprungs) steht die Aufforderung zum Tanze ganz am Schluß, ebenso in Nr. 129 (Susanna), s. o. S. 245.

Daß zur Fastnachtszeit die jungen Leute sich zusammentaten, um Kostümtänze aufzuführen, wird öfter erwähnt; 1463 bitten einige Gesellen in Frankfurt um die Erlaubnis, den heidnischen Tanz aufführen zu dürfen; in Nürnberg war es den Fleischhackern herkömmlicherweise gestattet, ‚zu tanzen und im Schempart zu laufen'. Die Verbindung mit Verkleidung und Deklamation ist jedoch ganz besonders dem Schwerttanz eigentümlich, der im 15. und 16. Jahrhundert in urkundlichen Nachrichten[1] öfters vorkommt. Aus diesen Nachrichten geht hervor, daß der Tanz gewöhnlich um Fastnacht von Handwerksgesellen in den Städten aufgeführt wurde und zwar waren es in den verschiedenen Städten verschiedene Zünfte, die sich herkömmlich durch kunstvolle Ausführung des Tanzes hervortaten, so in Nürnberg und anderwärts die Schmiede, in Frankfurt die Schuster, in Eger die Müller.[2] Der älteste ausführliche Bericht stammt aus Ulm, wo im Jahre 1551 vierundzwanzig Handwerksburschen als Bauern verkleidet einen Schwerttanz aufführten; sie tanzten dabei um einen Narren, auf dessen Achsel jeder sein Schwert liegen ließ. Von begleitenden Versen ist hier freilich nicht die Rede, solche finden wir aber bei einem Tanze, den das Landvolk in Hessen 1650 veranstaltete und der von einem gereimten Prolog und Epilog begleitet war. Dagegen scheint es, daß die Tänzer hier nicht in Charaktermasken auftraten, sie waren in weiße Hemden gekleidet, hatten Hüte mit Bändern geschmückt und Schellen an den Knieen. In einem englischen Schwerttanz aus dem Jahre 1779 tritt ein alter Narr mit seinen Söhnen auf, unter denen Pickle-Herring das große Wort führt. Sie wollen dem Alten den Kopf abschlagen; nach einigem Widerspruch fügt er sich und macht sein Testament. Nun tanzen sie um ihn herum, indem sie die Schwerter um seinen Nacken halten.[3] Auch in den Schwerttanzspielen, die in neuerer Zeit ans Licht gezogen worden sind, traten die Mitwirkenden öfters in Charaktermasken auf, so im Lübecker Spiel als Judas Maccabäus, Alexander, Karl der Große usw. In einem Spiel, das von den Shetlandsinseln stammt, ist der Vortänzer als St. Georg bezeichnet. Ebenso wird in den neueren Schilderungen

1) Gesammelt von Müllenhoff in den ‚Festgaben für Homeyer', Berlin 1871, S. 111 ff.; weitere Literaturangaben bei Chambers 1, 182 ff. Außerdem vgl. Schlossar, Österreichische Kultur- und Literaturbilder, Wien 1879. Nachrichten aus der Schweiz bei Bächtold Anm. S. 64.

2) Vgl. E. Mentzel, Geschichte des Theaters in Frankfurt a. M. Frankfurt a. M. 1881, S. 4; Zeitschrift f. deutsche Kulturgeschichte, N. F. 3, 187.

3) Abgedruckt im Folklore Journal 1889, S. 331 ff.

öfter erwähnt, daß ein Narr oder auch ein Narr und eine Närrin die Tänzer begleiten; in einem Salzburger Schwerttanzspiel bewegen sich die Tänzer um den Narren ganz in ähnlicher Weise, wie das in dem alten Ulmer Spiele der Fall ist.

Nach dem allem ist es sehr wahrscheinlich, daß auch die deutschen Fastnachtsspieltexte in ihrer überwiegenden Mehrzahl nur dazu dienen sollten, die Tänzer vorzustellen und die Bedeutung ihrer Kostüme zu erklären; zu diesem Charakter der Spiele paßt es auch sehr gut, daß in manchen Spielen die einzelnen Reden genau die gleiche Verszahl haben oder daß einerseits sämtliche Fragen, andererseits sämtliche Antworten in der Verszahl einander entsprechen. An die Schwerttänze erinnert es, wenn in zweien dieser Spiele, im Spiel vom Berner und Wunderer und im Tanawäschel eine Hinrichtung vorkommt, die namentlich im letzteren Spiel einen entschieden burlesken Charakter zeigt. In einem Spiel (Nr. 99) treten Geharnischte auf, einer nach dem andern gibt einen possierlichen Grund an, warum er einen Harnisch trage: der eine aus Angst vor Prügeln, die er vom eifersüchtigen Ehemann seiner Geliebten zu erwarten hat, der andere, damit er nicht Gefahr laufe, von dem Fenster seiner Geliebten durch Ausgießung eines Gefäßes überrascht zu werden usw. Die Ausrüstung läßt jedenfalls vermuten, daß es sich hier um einen Waffentanz handelte. In Nr. 31 trägt der Herold ein Schwert und rühmt sich, wie kunstreich er es zu handhaben vermöge; wahrscheinlich hat er von dieser Kunst auch Proben sehen lassen. Doch finden wir auch Spuren von andern Tanzspielen. Im vierzehnten Spiel tritt eine Frau mit einem Apfel auf, wohl Frau Venus; der Apfel soll demjenigen gehören, der die größte Narrheit begangen hat. Hierauf erzählt ein Narr nach dem andern, zu was für wunderlichen Streichen ihn die Liebe verführt habe, bis endlich der zehnte den Preis erhält. Dieses Spiel wird in der Überschrift als ‚Morischgentanz' bezeichnet, ein Tanz, der mit dem Schwerttanz nahe verwandt ist und gleichfalls im späteren Mittelalter in ganz Westeuropa verbreitet war.[1] Wenn

1) Auch über diesen Tanz ist bes. Chambers 1, 198 ff. zu vergleichen. Er weist mit Recht die Meinung derjenigen zurück, die für den Morris- oder Moriskentanz einen spanisch-maurischen Ursprung annehmen, und zeigt, daß die schwarze Bemalung der Gesichter, wie sie mitunter bei den Morristänzern vorkommt, nicht etwa dadurch zu erklären ist, daß die Tänzer, dem Namen und der Herkunft des Tanzes entsprechend, Mohren vorstellen wollten, sondern daß vielmehr umgekehrt der Name von der schwarzen Bemalung der

im Stück selber keine Aufforderung zum Tanze vorkommt, so ist das nur ein Beweis mehr, daß wir auch solche Spiele, in denen diese Aufforderung fehlt, als Tanzspiele zu betrachten berechtigt sind. In zwei Spielen (67 und 89) erscheinen Bauern und führen den Hahnentanz auf, einen ländlichen Tanz, bei welchem der Preis für den besten Tänzer in einem Hahne bestand; die Tänzer mußten dabei ein Gefäß mit Wein auf ihrem Haupt balancieren.[1]

Es war jedoch die Möglichkeit gegeben, in diese Aufzüge eine dramatische Bewegung hineinzubringen, wenn man Rede und Gegenrede etwas lebendiger gestaltete. Dies konnte namentlich dann geschehen, wenn die Tänzer im Charakter von Bauern und Bäuerinnen auftraten und etwa eine Brautwerbungsszene oder Verhandlungen der Bauern mit einem herumziehenden Charlatan oder, was am häufigsten geschieht, einen komischen Bauernprozeß vorführten.[2] Hier hatten auch die Verfasser am meisten Gelegenheit, aus selbständiger Beobachtung zu schöpfen. Diese beiden Formen, der undramatische Aufzug und die Bauernszene, sind bei weitem die häufigsten. Doch konnte das dramatische Element auch dann zur Geltung kommen, wenn die Tänzer in der Gestalt von Helden aus der alten Sage und Ritterdichtung auftraten. Zwei Nürnberger Spiele behandeln ein Motiv, das in ähnlicher Weise mehrmals in den Dichtungen des Artussagenkreises vorkommt: am Hofe des Königs Artus erscheint ein Bote, der eine Krone bringt, die nur einem vollkommenen Ehemann paßt, oder einen Mantel, der nur einer Frau paßt, die ihrem Manne unwandelbar treu ist, worauf sich alle Ritter oder alle Frauen nacheinander der Probe unterziehen. Dergleichen Geschichten mußten sich sehr gut dazu eignen, bei der Dramati-

---

Gesichter herstammt, die mit alten Volksgebräuchen in Zusammenhang gebracht wird. In den Nürnberger Protokollen heißt es am 9. Jan. 1479 (Hampe Nr. 6): ‚Dem Gutpier ist vergonnt, ein morischkotanz und etlich in paurenweis darbei zu haben', also burleske Figuren als Begleiter wie beim Schwerttanz. An das oben erwähnte Spiel erinnert es, wenn Celtes in seinem Epigramm lib. V, 14 die Planeten, die den Erdball umkreisen und die Maurisci, die um ein schönes Weib herumtanzen, miteinander vergleicht.

1) Über diesen Tanz vgl. A. Schultz, Deutsches Leben etc. S. 495.

2) Einmal (Nr. 30) wird auch der alte Volksgebrauch dargestellt, daß die Mädchen, die im Fasching keine Männer gefunden hatten, an einen Pflug gespannt und so umhergeführt wurden. In zwei andern Spielen (Nr. 76 und 77) werden die sitzen gebliebenen Mädchen eingesalzen, damit sie sich über die Fastenzeit besser halten; ob dies gleichfalls auf einem Volksgebrauch beruht, weiß ich nicht.

sierung in der symmetrischen Form behandelt zu werden, wie sie bei den ursprünglichen Aufzügen üblich war. Daß der Kampf zwischen Dietrich von Bern und dem Wunderer mit einer Hinrichtungsszene in der Art der Schwerttanzspiele verbunden wurde, haben wir schon gesehen; der Bauer, der hier mitten unter den Helden auftritt, übernahm offenbar die Rolle der lustigen Person, die ja so oft im Gefolge der Schwerttänzer erscheint.[1] Auch die Sage vom trojanischen Krieg ist durch zwei Spiele vertreten (Schnorr Nr. 2 und 4). Ferner werden zweimal sagenhafte Begebenheiten behandelt, wie sie das spätere Mittelalter liebte, in denen die hohe Gelehrsamkeit dem derben Volkswitz gegenübergestellt wird: die Geschichte vom König Salomo und seinem Diener Markolf und die Geschichte vom weisen Aristoteles (17), den ein schönes Weib dazu bringt, daß er in seiner verliebten Narrheit auf allen Vieren kriecht und sie auf dem Rücken herumträgt, während der Narr, dem die Närrin ein gleiches zumutet, sich nicht zu diesem Dienst herbeiläßt. Aber nicht genug damit, es wird auch vorgeführt, wie Aristoteles sich lächerlich macht durch Ausübung der vermeintlichen Kunst, den Geist des Menschen aus seiner äußeren Erscheinung zu erkennen; offenbar eine Anspielung auf die Schrift ‚Secreta secretorum', die im Mittelalter dem Aristoteles zugeschrieben wurde. Auch Szenen aus der heiligen Schrift und der kirchlichen Tradition, wie das Urteil Salomons und das Reich des Antichrist, kommen in den Nürnberger Fastnachtspielen vor.[2] Dagegen finden wir in der Zeit des ausgehenden Mittelalters nur sehr wenige Beispiele von dramatisierten Schwänken aus der Anekdoten- und Novellenliteratur, wie sie späterhin den Hauptbestandteil des Nürnberger Fastnachtspiel-Repertoires bilden. Hierher gehören die Spiele vom Domherrn und der Kupplerin und vom Bauern und der Edelfrau, vor allem aber der treffliche Schwank vom Kaiser und Abt. Natürlich konnte sich bei diesen Spielen die Inszenierung nicht auf einen einfachen Aufmarsch beschränken, jede der Personen, zwischen denen die Handlung sich bewegte, nahm ihren besonderen Platz ein.

Indem man so die Fastnachtspiele dramatisch belebte, konnte man in der mannigfachsten Weise Motive benutzen, die bereits

1) Ebenso erscheint ein Bauer in Nr. 106, ein Narr in Nr. 78, Narr und Närrin in Nr. 17, 20, 81. Die Spiele, wo ein Chor von Narren auftritt, bleiben hier natürlich unberücksichtigt.

2) Hierzu vgl. oben S. 251.

in der Literatur vorhanden waren. Schon für die einfacheren Texte konnte man die in der zeitgenössischen Literatur gangbaren Formen des Frage- und Antwortspiels und der Disputation verwerten.[1] In dem Spiel von der Fastnacht dreht sich die Handlung um einen allegorischen Prozeß. In den Arzt- und Quacksalberszenen zeigt sich Übereinstimmung mit der althergebrachten Szene aus den Osterspielen; wir finden hier wieder die zwei nichtsnutzigen Knechte, sowie das Weib, das nicht zu billig verkaufen will und sich dadurch eine Tracht Prügel zuzieht.[2] In einer Feilsch- und Schacherszene zwischen zwei Bauern (35) zeigen sich Anklänge an die bekannte Szene zwischen Judas und Hohenpriestern.[3] Die einzige Abart des Fastnachtspiels, in der ein fruchtbarer Keim zu weiterer Entwicklung lag, sind die Spiele, die auf komischen Erzählungen beruhen; hier wäre es wohl denkbar, daß die bürgerlichen Fastnachtspieler sich Anregungen aus dem Repertoire des fahrenden Volkes holten. Übrigens scheint es, als ob man in andern Ländern den Übergang vom Tanz- und Fechtspiel zur Aufführung von Possen in ähnlicher Weise vollzogen hätte.[4]

Die Überlieferung gibt uns keine Anhaltspunkte an die Hand, mittels deren wir die Entstehung und allmähliche Verbreitung dieser Spiele bis ins einzelne verfolgen könnten. Sie gehen in der handschriftlichen Überlieferung nicht über die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts zurück; nur zwei sind in einer Handschrift aus dem Anfang des Jahrhunderts erhalten: Nr. 19 (eine Frau, die in Abwesenheit des Mannes von einer Kupplerin heimgesucht wird, aber doch die eheliche Treue bewahrt) und Nr. 40 (eine Frau, die ihren Mann vor Gericht wegen Untreue verklagt, worauf dann die Schöffen allerlei burleske Strafen vorschlagen, bis schließlich die Aussöhnung erfolgt). Also die nachweislich frühesten Stücke zeigen bereits nicht mehr die allerprimitivste Form. Wir

1) Am deutlichsten ist der Zusammenhang in Nr. 63 (Freihartsrätsel) und Nr. 103 (sieben Farben); s. o. S. 385. Zu letzterem Spiel vgl. die Abhandlung von Gloth, Königsberg 1902.

2) Vgl. Nr. 57; über die eigenartige Stellung dieses Spiels s. u. S. 423. Bei Keller S. 195, 5 f. und 197, 10 f. finden sich Anklänge an die komischen Grabeswächterszenen des Osterspiels.

3) Vgl. Wirth S. 214. Folz hat im Spiele vom Alten und Neuen Testament auch den wohlbekannten Judengesang verwertet.

4) Bei Durieu (Le théatre à Cambrai, Cambrai 183?, S. 15) findet sich folgende Notiz aus einer Rechnung von 1525/26: ‚Aux compaignons jueurs de l'espee et du baston, pour le jour du XXe, avoir joué sur un chariot, un jeu de farce et de joyeuse récréation etc.'

dürfen wohl voraussetzen, daß es früher schon Stücke gegeben hat, die sich in der einfachsten Form des Aufzuges bewegten. Aber jedenfalls wäre es ein durchaus verfehltes Beginnen, wenn wir die größere oder geringere Entfernung von der einfachsten Form als Grundlage für die chronologische Anordnung des überlieferten Vorrats annehmen wollten: wir haben ja schon auf unserem Wege Beispiele genug kennen gelernt, daß zur Zeit des Vorhandenseins entwickelter Formen noch weiter in der früheren einfacheren Art gedichtet wurde.

Was nun den literarischen Charakter dieser Fastnachtspiele betrifft, so weisen sie viele Eigentümlichkeiten auf, die der gesamten bürgerlichen Literatur des späteren Mittelalters gemeinsam sind. Freilich die moralisierende Tendenz konnte in der tollen Fastnachtslust nicht recht durchdringen, unter deren Schutz die unglaublichsten Ausschreitungen erlaubt waren. Die Zote kannte keine Schranken. Vor allem in den Aufzügen der Liebesnarren, in den Brautwerbungsszenen und in den Szenen vor dem geistlichen Gerichtshof ist es geradezu unglaublich, mit welcher schamlosen Offenheit die Dichter alle geschlechtlichen Vorgänge beim Namen nennen und verhandeln. Die unaussprechlichsten Dinge werden mit einer unendlichen Fülle und Variierung des Ausdrucks vorgetragen, manchmal mit einer pantagruelischen Ungeheuerlichkeit, die in ihrer Art etwas Imponierendes hat; meist handelt es sich aber doch bloß um eine widerwärtige, witzlose Anhäufung von Schweinereien, die dadurch nicht erträglicher werden, daß die Darsteller fast regelmäßig in der Schlußrede um Entschuldigung bitten, weil sie vielleicht ‚zu grob gesponnen' hätten. Der ekelerregende Eindruck solcher Stellen wird noch gesteigert, wenn man bedenkt, daß bei den Aufführungen auch Frauen anwesend waren, zwar nicht unter den Darstellern,[1] aber doch unter den Zuschauern, wie dies aus den Begrüßungsreden — auch vor obszönen Stücken — deutlich hervorgeht. Dabei sind es jedoch nicht nur geschlechtliche Verhältnisse, sondern namentlich die verschiedenen Funktionen des Hinterteils, die in einer schier unendlichen Variierung von groben Zoten vorgeführt werden. Auch scheint es, daß die damalige Ästhetik zwischen beiden Arten der Zote einen feinen Unterschied machte; in dem

1) Daß die Frauenrollen von Männern gespielt wurden, ergibt sich auch aus der Spielanweisung Keller S. 569. Interpolation einer Zote in einem anständigen Texte S. 139 Z. 9 f.

Spiel Nr. 23, das den unzweideutigen Titel führt ‚Ein Vasnachtspiel vom Dreck', heißt es am Schluß:

Ob wir das han zu grob gemacht,
So trifft es doch kein unzucht an
Dar inn man sich fast ergern kan
Und frauenpild reizen zu schanden.

In diesem Stücke handelt es sich um ein ungeheures Monument, das einer auf die Straße gesetzt hat und das die andern begutachtend und bewundernd umstehen. Daß übrigens das Treiben der Fastnachtsspieler mitunter damals schon den Behörden zu stark vorkam, wird durch Nürnberger Verordnungen aus dem Jahre 1468 und 1469 bewiesen,[1] die auf ‚unzüchtige und unzimliche wort oder geperde' eine Strafe von mindestens ‚drei guldin' setzen.

Nach dem allem kann man sich leicht von der Auffassung des weiblichen Geschlechts in diesen Stücken eine Vorstellung bilden. Die ledigen werden alle von einer Empfindung beherrscht, dem ‚Nachthunger', zumal die Bauerndirnen geben sich ohne viele Umstände hin. Die Ehefrauen sind widerspenstig und geizig und gönnen den Männern nicht die Freuden eines lustigen Gelages, die große Zankszene zwischen Mann und Weib (Nr. 31) ist ein förmliches Lexikon von Schimpfwörtern. Es verdient indes Beachtung, daß ein Hauptmotiv der weiberfeindlichen Literatur, die Treulosigkeit in der Ehe, in den Fastnachtspielen fast ganz zurücktritt. Von all den unzähligen dergleichen Schwänken, die sich das Mittelalter erzählte, finden wir hier nur einen dramatisiert (37), wie ein Mann und seine Frau, die beide auf verbotenen Wegen wandeln, sich im Hause einer Kupplerin treffen, wo alsdann die durchtriebene Frau sich sogleich die Miene gibt, als ob sie nur gekommen sei, um den Mann zu ertappen. Auch in Nr. 81 (Luneten Mantel) bestehen die hohen Frauen die Keuschheitsprobe nicht eben glänzend. Nachdem die Kaiserin von Griechenland und die Königin von Kerlingen sich arg bloßgestellt haben, will der kluge Narr es lieber gar nicht darauf ankommen lassen, daß seine Närrin sich der Probe unterziehe, und auch der König von Spanien, der älteste von allen, möchte gerne seine junge Gemahlin verschonen, doch diese legt beherzt den gefährlichen Mantel um und er sitzt ihr vortrefflich. Und so klingt der lustige Schwank aus in ein warmes und herzliches Lob der weiblichen Tugend:

1) Abgedruckt bei Lier S. 8 f. Warnungen vor unzüchtigem Spiel kommen auch wiederholt in den Ratsprotokollen vor, z. B. Hampe Nr. 4 u. 17.

Lob haben alle raine weib
Die den iren zarten leib
Allein den machen untertan
Den sie zu rechter lieb sol han.

Andrerseits begegnen uns in den zahlreichen Gerichtsszenen Klagen der Frauen, daß die Männer auf Abwege gehen; die Schöffen und Richter sind alsdann unerschöpflich in der Verkündigung grotesker und ungeheuerlicher Strafen.[1]

Was die einzelnen Stände betrifft, so wendet sich der Spott in den Fastnachtspielen fast niemals gegen die einheimischen bürgerlichen Kreise[2], sondern vor allem gegen den Bauernstand; aber hier waltet kein gutmütiger Humor, es zeigt sich vielmehr in den kleinen Dichtungen, die vom wohlhäbigen Bürgerstand ausgingen und für ihn bestimmt waren, ein überlegener, mitleidloser Hohn gegen die Schwachen und Dummen, wie wir ihn öfters in der mittelalterlichen Literatur finden. Die Bauern erscheinen in den Fastnachtspielen stets als abgeschmackte, rohe, schmutzige Gesellen, angetan in grobe Stiefel und Mützen, mit Peitschen, Schaufeln, Mistgabeln in den Händen (S. 381), schon durch entsprechende Namen, wie Schottenpauch, Huntskranz, Heinz Mist, Appel Milchschlund, Jeckel Schmutzindiegelten gekennzeichnet. So treten sie auf in den Prozessen, in den ehelichen Zankszenen, in den Arztszenen, vor allen Dingen aber bei den Brautwerbungen, die hier ganz mit ähnlichen Farben geschildert werden wie in dem bekanntesten Werke dieser bauernfeindlichen Poesie, in Wittenweilers Epos ‚Der Ring'.[3] Die Braut ist dumm, schmierig, häßlich, die Körperteile, auf die der Bräutigam besonderen Wert legt, kolossal entwickelt, natürlich längst keine Jungfer mehr; nach den unflätigen Verhandlungen zwischen den Eltern der Brautleute werden die kümmerlichen Hochzeitsgeschenke überreicht: ein Hut, ein alter Kessel, eine alte Hose und dergleichen mehr. Und wiewohl in den Fastnachtspielen mancher Seitenhieb gegen die

1) Man vergleiche hierzu die Bemerkung Kriegks (Deutsches Bürgertum im Mittelalter), daß damals auch in Frankfurt die Klagen der Frauen über die Untreue der Männer sehr häufig waren, dagegen die umgekehrte Klage verschwindend selten.

2) Am 28. Fbr. 1497 wurden zwei Söhne aus angesehenen Familien, Wolf Ketzel und Oswald Krell mit einem Monat Gefängnis bestraft, weil sie einen Bürger, Hans Zamesser in einem Fastnachtsspiel als Narren verhöhnt hatten; vgl. Mitteiluugen des german. Nationalmuseums 1896 S. 24.

3) Andere Bauernhochzeit-Schilderungen in Wittenweilers Art werden bei Bächtold S. 190 verzeichnet.

Ritter ausgeteilt wird, so hatten die Bürger doch ihre Freude daran, wenn im Neidhardsspiel (Nr. 21) die Ritter ihren grausamen Spaß mit den Bauern trieben. Nur in einem Stück, dem Fastnachtsprozeß (Nr. 51), der eine merkwürdige Kritik des ganzen Faschingstreibens enthält, wird dieser Hohn gegen die Bauern ernst getadelt; es sei unrecht, seiner Eltern zu spotten, Adam, unser aller Stammvater, sei doch auch ein Bauer gewesen. Und wo es gilt, die sublime Weisheit der Gelehrtenzunft zu verspotten, wie im Salomon und Markolf und im lustigen Spiele vom Kaiser und Abt, da kommt auch der Bauer zu seinem Recht.

Weit seltner hat sich die bürgerliche Satire an die Ritter herangewagt. In den Spielen, in denen alle Stände Revue passieren, wie im Fastnachtsprozeß und im Spiel vom Papst, Kardinal und Bischof, müssen freilich auch sie sich wegen ihrer Räubereien und ihrer liederlichen Wirtschaft die Meinung sagen lassen. Doch auch in zwei anderen Aufzügen (Nr. 75 und 79) erscheinen sie als feig und entartet; im einen suchen sie nacheinander durch allerlei Vorwände sich dem kaiserlichen Aufgebot zu entziehen, im anderen erzählen sie von den Prügeln, die sie in einem Turniere bekamen. In Nr. 45 rühmen sie sich ihrer ritterlichen Künste, von denen sie leider keine Probe ablegen können, einer ist ein trefflicher Ringer, doch hat er sich gerade den Rücken verstaucht, der andre ein unvergleichlicher Tänzer, nur tut ihm gerade das Bein weh, der dritte ein Sänger, leider ist er heiser.

Auch den Pfaffen wird nicht allzu übel mitgespielt. Daß der Domherr die Dienste der Kupplerin in Anspruch nimmt, wird als etwas ganz Selbstverständliches betrachtet, ebenso ist der Dichter auch dem lustigen Bettelmönch Berthold nicht gram, der bei den bereitwilligen Bauerndirnen in großer Gunst steht (Nr. 66). Sehr oft wird ein Geistlicher als Offizial, als Richter in einem kanonischen Prozesse vorgeführt, aber in den heikeln Sachen, die hier zur Verhandlung kommen, tragen stets die Parteien die Kosten des Spaßes. In einem Aufzug von Liebhabern, die ein Mädchen umwerben, werden freilich Pfaffe und Mönch ziemlich scharf abgewiesen. In einem andern Aufzug von verschiedenen weltlichen und geistlichen Ständen wird dem weltlich-kriegerischen Bischof vorgeworfen, seine Inful habe eine eiserne Spitze, aber es gelingt ihm, sich mit den schweren Zeitläuften zu entschuldigen.

Die Feindschaft gegen die Juden tritt in den Fastnachtspielen ebenso hervor, wie in den geistlichen Spielen. Gerade in Nürnberg hatten die Juden wegen ihrer Geldgeschäfte einen tief-

gehenden Haß auf sich gezogen, der i. J. 1498 zu ihrer Vertreibung aus der Stadt führte. Schon 1478 war dort der Dominikaner Peter Schwarz erschienen, der unter gewaltigem Zulauf gegen sie predigte und sie zu Disputationen herausforderte. Auch in zwei Fastnachtspielen wird vorgeführt, wie die Juden in ernsthaften Disputationen widerlegt und zum Teil auch bekehrt werden, doch geht es auch hier nicht ohne Spott ab; die Neophyten sind sogleich in freudiger Erwartung der Würste, die den jüdischen Schelmen versagt sind. Der rohe Spaß von den Juden und dem Schweine, der aus bildlichen Darstellungen bekannt ist, wird im Spiele vom Herzog von Burgund (20) anschaulich vorgeführt, die schmutzigste Szene in der ganzen Sammlung.[1]

Nur in einem einzigen Fall erhebt sich die Satire zu einer Betrachtung der allgemeinen politischen Lage: in ‚des Turken Vasnachtspiel'. Der Großtürke hat gehört, in welch verkommenem Zustand sich die Christenheit befindet, wie Bürger und Bauer unter der Straßenräuberei leiden müssen, wie Hoffart, Wucher, Simonie, Bestechlichkeit in der Rechtspflege um sich gegriffen haben. Er kommt mit nürnbergischem Geleit ins Reich, um diese Not abzustellen. Die Boten des Papstes, des Kaisers und der Kurfürsten, die ihn mit Grobheiten und Drohungen zurückweisen wollen, müssen sich von den Räten des Sultans scharfe Wahrheiten sagen lassen, zudem erklären die Bürger von Nürnberg, daß sie trotz Kaiser, Fürsten und Herrn das freie Geleit unverbrüchlich halten wollen; wer sich an den Sultan getraut, ‚muß eine saure Suppe mit uns essen'. Dafür dankt ihnen dann der Sultan und versichert sie eines ehrenvollen Empfanges, wenn sie einmal in sein Land kommen sollten. Das Stück ist merkwürdig als der einzige Versuch, innerhalb des Rahmens des Fastnachtspiels etwas wie eine politische Satire in größerem Stil zu wagen und dies wurde offenbar schon von den Zeitgenossen gewürdigt; kein anderes dieser Stücke ist so häufig abgeschrieben worden.[2] Freilich kann die Einkleidung nicht als sehr glücklich

1) Über die Juden in Nürnberg vgl. Michels S. 236, zu 1 s. u. S. 424, zu 106 und 20 s. o. S. 238.

2) Außer den bei Keller zu Nr. 39 erwähnten Abschriften hat sich ein Bruchstück in Augsburg erhalten (abgedr. Germania I, S. 168), dessen Herkunft indes der Herausgeber nicht richtig erkannt hat; er bezieht es irrtümlich auf die Anwesenheit eines Türken beim Augsburger Reichstag 1473. Keller hätte aus diesem Bruchstück die verderbte Lesart V. 1 und 2 berichtigen können.

bezeichnet werden und es fehlt auch hier nicht an Trivialitäten und Unflätereien.

Aus der bunten Masse der Nürnberger Fastnachtspiele treten nur wenige dichterische Persönlichkeiten deutlich erkennbar hervor. Die späteren haben stets mit dem Gut ihrer Vorgänger frei geschaltet, bei der steten Wiederkehr derselben komischen Motive sind wörtliche Wiederholungen sehr häufig; öfters steht ein späteres Stück zu einem früheren in dem Verhältnis einer umarbeitenden Redaktion. Bloß zwei Namen von Fastnachtspiel-Dichtern sind uns überliefert: Hans Rosenplüt und Hans Folz. Hans Rosenplüt, der Nürnberger Rotschmied und Büchsenmeister, ist in der Dichtkunst um die Mitte des 15. Jahrhunderts ein ebenso treuer Vertreter alles dessen, was seine Mitbürger bewegte, wie hundert Jahre später Hans Sachs.[1] Allerdings ist nur bei einem Fastnachtspiel, des Königs von Engelland Hochzeit (Nr. 100), seine Urheberschaft sicher beglaubigt. Es ist das gerade eines der weniger bedeutenden und charakteristischen; acht Ausrufer oder Herolde treten auf und verkünden, was für herrliche Preise bei dem großen Feste an die besten Ritter verteilt werden sollen, für den schlechtesten ist ein Esel mit silbernen Schellen bestimmt. Das Spiel muß offenbar in die Zeit zwischen 1430 und 1440 gehören, denn mit dem Herzog Schwidrial von Reußen kann kein anderer gemeint sein als der Großfürst Swidrigiello von Litauen, der gerade in dem angegebenen Zeitraume die Aufmerksamkeit Westeuropas auf sich lenkte.[2] Was die Überlieferung dem Rosenplüt sonst noch zuschreibt, dürfen wir nicht ohne weiteres auf Treu und Glauben hinnehmen[3], doch hat er ohne Zweifel als stets bereiter Gelegenheitsdichter oft genug die Fastnachtsfreuden seiner Landsleute verherrlicht. Namentlich wird man ihm manche von den Stücken zuschreiben dürfen, die am Schluß in eine Piramel auslaufen, denn in dieser Dichtart war er Meister, und wenn man erwägt, wie verächtlich er sich anderwärts über die entarteten Ritter und wie stolz über das Bürgertum seiner Vaterstadt äußert, so ist man auch gerne geneigt, ihm die ritterfeind-

1) Vgl. Roethe i. d allgemeinen deutschen Biographie s. v.

2) Vgl. S. 766, 21. A. Herrmann (Die Rezeption des Humanismus in Nürnberg 1898 S. 21) wollte im Anschluß an obigen Nachweis in dem Fastnachtspiel Rosenplüts noch weitere politische Anspielungen aufdecken, die mir jedoch sehr fraglich erscheinen.

3) Bei Michels S. 119 ff. ein interessanter, wenn auch naturgemäß zu keinen gesicherten Ergebnissen führender Versuch, den Anteil Rosenplüts an

[Fortsetzung der Anmerkung S. 424.]

lichen Aufzüge und vor allem das Fastnachtspiel vom Türken zuzuschreiben.

Etwas mehr wissen wir über den Meistersänger Hans Folz, der in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts als Fastnachtspieldichter hervortrat; sieben Stücke sind handschriftlich oder in Drucken mit seinem Namen überliefert. Davon bewegen sich fünf durchaus im gewöhnlichen Tone der unflätigen Posse: eine bäuerliche Brautwerbung, eine Gerichtsszene, drei Aufzüge von Liebesnarren; in einem dieser Aufzüge wird die Schar von dem Hofnarren des Bischofs (von Bamberg?) eingeführt. Auch eine Arztszene wird mit großer Wahrscheinlichkeit für Folz in Anspruch genommen, sie stimmt zum Teil wörtlich mit einem Folzschen Spruchgedicht überein.[1] Eine eigenartige Stellung beansprucht Folz in dem bereits erwähnten Spiel vom Alten und Neuen Testament,[2] einer Disputation zwischen Doktor und Rabbi in durchaus ernstem Tone. Der Doktor hält dem Rabbi allerlei Wunderlichkeiten des jüdischen Aberglaubens vor: von den zwei Tränen, die Gott jeden Tag über das Unglück seines Volkes vergießen soll, von Adams erstem Weibe Lillis; kurz wir treffen hier auf die Neigung zu gelehrter Kuriositätenkrämerei, eine Tendenz der bürgerlichen Poesie des späteren Mittelalters, die sich hauptsächlich im Meistergesang breit macht.

Dagegen in dem Spiel von Salomo und Markolf, das auf einer Prosabearbeitung des weitverbreiteten Stoffes beruht, zeigt sich Folz sehr lebendig und heiter; die Beweglichkeit des Tones wird noch gesteigert durch häufige Anwendung der Reimbrechung, die zwar auch in Folzens Brautwerbung (7) an einigen Stellen vorkommt, aber zu der symmetrischen Form der Reihenspiele nicht gepaßt hätte. Auch außer Salomo und Markolf wurden noch einige andere schwankartige Spiele, in denen die Reimbrechung passend angewendet ist, unserem Dichter zugeschrieben, z. B. vom Kaiser und Abt (22) oder vom Domherrn und der Kupplerin (37), besonders aber eine lebendig bewegte Prozeßszene (8), die auf dem alten Schwankmotiv beruht, daß ein Vater

---

den Fastnachtspielen auf Grund stilistischer Merkmale noch genauer zu bestimmen.

1) Vgl. Lier S. 30.

2) Nr. 1. Über die Quellen zu diesem Fastnachtsspiel vgl. Mayer in der Zeitschr. f. deutsches Altertum 50, 314 f. und Michels S. 233; ebd. noch weitere Vermutungen über den Anteil Folzens an den überlieferten Fastnachtsspielen, vgl. auch Herrmann in den Hans Sachs-Forschungen (1894) S. 423 f.

demjenigen unter seinen drei Söhnen ein Vermächtnis bestimmt, der sich als der größte Lügner und Faulpelz erweist.[1] Aber ebensowenig wie bei Rosenplüt besitzen wir bei Folz bestimmte Merkmale, um sein geistiges Eigentum herauszuerkennen, auch solche Merkmale, wie die Wiederkehr von stereotypen Redewendungen und Reimwörtern haben gerade bei dieser Literaturgattung sehr wenig Beweiskraft. Doch hat man schon mit Recht das Streben nach gleichmäßiger Silbenzahl in den Reimzeilen, als einen für die Folzsche Verskunst charakteristischen Zug betont, im Gegensatz zu der kunstlosen Art Rosenplüts, die einzelnen Zeilen je nach Bedarf bald länger bald kürzer zu gestalten.[2] Die größte Sorglosigkeit in dieser Hinsicht herrscht jedoch in den von Schnorr herausgegebenen Fastnachtspielen aus den Jahren 1461 bis 1468, also aus der Zeit zwischen Rosenplüt und Folz; hier finden sich Reimpaare, wie z. B. das folgende (3, 159 f.):

Aber fraw Venus, die do hot gewalt vber mynn vnd lieb
Der selben ich grosses lob gib.

Die Nürnberger Fastnachtsspiele haben sich weit über das südliche Deutschland verbreitet. In einer Handschrift, die aus Augsburg stammt, finden sich vierzehn Fastnachtsspiele nach Nürnberger Art, darunter vier, die ohne Zweifel aus Nürnberg stammen, aus denen jedoch der Augsburger Abschreiber die lokalen Anspielungen getilgt hat.[3] Eine andere Handschrift,[4] die zehn Stücke umfaßt, ist wahrscheinlich in Passau entstanden; sie enthält u. a. das Rosenplütsche Spiel und das Spiel vom Türken. Von dem Zusammenhang der Nürnberger und der Sterzinger Spiele wird später noch die Rede sein.

Eine Gruppe von Spielen, die teils in der Wolfenbütteler, teils in der Augsburger Handschrift überliefert sind und in sprachlicher Hinsicht ein bayrisch-österreichisches Gepräge tragen, sind

1) Stiefel im Archiv für d. Studium etc. 90, 1 ff. hat auf Anklänge an Folzens sonstige Manier und außerdem auf die Quelle — Steinhöwels Äsop, c. 1480 — hingewiesen, womit zugleich ein terminus a quo für das Fastnachtsspiel gegeben ist.

2) Vgl. Wackernagel in d. Zeitschr. f. deutsches Altert. 8, 508, Michels S. 215 u. ö.

3) Eine Beschreibung dieser Handschrift (K) bei Keller S. 1368, 1372. Es handelt sich hier um die Stücke 39, 41, 42 und 89. In 39 wird der Bürgermeister nicht wie in M als der von Nürnberg bezeichnet, in 89 fehlt die Anspielung auf den schönen Brunnen. Dagegen ist in 42 der Bischof von Bamberg beibehalten, ohne Zweifel des Reimes wegen.

4) Beschrieben im Anzeiger für die Kunde der deutsch. Vorzeit 1859 Nr. 9 ff.

außerdem auch in bezug auf Inhalt und Inszenierung von der großen Masse der Nürnberger Spiele unterschieden.[1] Von dem merkwürdigsten Spiel dieser Gruppe, dem großen Neidhartspiel (53) war schon in einem andern Zusammenhang die Rede, denn es konnte dazu dienen, uns die älteste erkennbare Entwicklungsstufe des deutschen komischen Dramas zu vergegenwärtigen; auch bei den übrigen Stücken weisen manche sprachliche und metrische Merkmale darauf hin, daß sie auf älteren Vorlagen beruhen. Ferner gehört hierher das Spiel Nr. 54, dessen Entstehungszeit sich aus dem Inhalt annähernd bestimmen läßt. Dies Spiel behandelt den Prozeß und die Verurteilung des Tanawäschel, einer Krankheit, die eine gewisse Ähnlichkeit mit der Influenza gehabt haben muß, und die, wie die Überschrift besagt, im Jahre 1414 ‚überall in allen teutschen Landen was'.[2] Der Ritter verklagt den Tanawäschel, er habe ihm sein schönes Weib geraubt, der Kaufmann klagt, er müsse auf der Bank liegen und könne seinem Handel nicht nachgehen, die Klosterfrau klagt, beim Gottesdienst der Nonnen sei es vor lauter Husten, Räuspern und Spucken nicht mehr auszuhalten, bis dann endlich der Delinquent zum Tode durch Henkershand verdammt wird; indes noch ehe die Exekution stattfindet, bricht das Stück in der Handschrift ab; daß diese Schlußwendung an die Schwerttänze erinnert, wurde schon erwähnt. Zwei Stücke (56 und 57) haben mit dem großen Neidhartspiel den gemeinsamen Zug, daß in ihnen die grotesken Teufelsgestalten des geistlichen Dramas in das weltliche Drama übernommen sind;[3] sonst ist dies bloß noch im kleinen Neidhartspiel (21) der Fall, das sich im übrigen in den herkömmlichen Formen des Nürnberger Fastnachtsspiels bewegt und offenbar als eine Umarbeitung des großen Spiels zu betrachten ist, bei welchem die Tänze und Kampfszenen den Hauptanziehungspunkt bilden sollten. In 56 und 57 erscheinen die Teufel im Bunde mit bösen alten Weibern, die den ehelichen Frieden stören und den Pfaffen Kuppeldienste verrichten. Das eine Mal erhält das alte Weib vom Teufel das traditionelle Geschenk, ein Paar Schuhe, aber seine Bemühungen scheitern an dem biedern Sinn eines Ritters

1) Zur sprachlichen und stilistischen Charakterisierung dieser Gruppe vgl. jetzt Michels S. 15 ff.

2) Vgl. die Berichte der Chroniken über diese Krankheit bei A. Schultz, Deutsches Leben etc. S. 618.

3) In diesem Zusammenhang wäre auch das oben S. 247 erwähnte Bruchstück zu nennen, falls es zu einem Fastnachtsspiel und nicht zu einem Osterspiel gehören sollte.

und seiner Gemahlin, die in ihrem wechselseitigen Vertrauen durch ihre wackeren Knechte und Mägde bestärkt werden; das alles kommt unbeholfen, aber doch in einem behaglich liebenswürdigen Ton zum Ausdruck. Im andern Spiel (56) zeigt sich, wie die Weiber selbst ihren Bundesgenossen in der Hölle überlegen sind.[1] Wir sind da Zeugen einer großen Prügelei zwischen den Teufeln und den drei bösen Weibern Harlire, Weinzange und Glattenkling; sie schlagen die Teufel in die Flucht und ziehen schließlich tanzend und frohlockend ins Wirtshaus, um beim Wein ihren Sieg zu feiern. Endlich ist noch ein Spiel hierher zu rechnen, in dem die Geschichte vom verliebten Aristoteles vorgeführt wird (128), doch ist hier der Text in arge Unordnung geraten und der Zusammenhang kaum noch verständlich.[2] Ein gemeinsames Merkmal dieser Gruppe besteht darin, daß hier nicht der ‚Vorlaufer', wie er regelmäßig heißt, sondern einer der mitwirkenden Darsteller das Schlußwort spricht; wie im Neidhartspiel so ist auch in andern Spielen dieser Gruppe eine größere Personenzahl und ein ausgedehnterer Schauplatz erforderlich, auf dem der Verkehr durch umständliche Botengänge vermittelt wird, eine Belebung des Dialogs durch die Reimbrechung ist nirgends vorhanden. Die ständigen Motive des Nürnberger Fastnachtspiels treten in diesen breiter ausgeführten Spielen zurück, und wenn auch in den Text des Aristoteles-Spiels sich eine oder die andere Obszönität eingeschlichen hat, so ist doch in dieser Gruppe nichts von dem ekelhaften Schmutz der Nürnberger Handwerksgesellen zu bemerken.

Von einer Hand, von der uns in der Wolfenbütteler Handschrift mehrere Spiele von unzweifelhaft nürnbergischem Ursprung überliefert sind, ist in der Augsburger Handschrift ein Spiel aufgezeichnet (127), das schwäbische Sprachformen aufweist, jedoch in Ton und Stil mit der bayrisch-österreichischen Gruppe verwandt ist. Es behandelt eine Situation, die wir schon aus den

---

1) Ein Hinweis auf ähnliche Situationen in der erzählenden Literatur bei Michels S. 33.

2) Die Worte des ‚Vorlaufers', der mit possierlicher Feierlichkeit einen Stuhl für den Meister Aristoteles herbeibringt, sollten offenbar das Stück eröffnen, doch steht in der Handschrift vorher noch eine Ansprache an die Zuschauer, wo mehrere Örtlichkeiten der Umgegend von Erfurt erwähnt werden; über diese Örtlichkeiten vgl. Holstein, Zeitschr. f. deutsche Philol. 23, 107. Der Text ist aber unzweifelhaft bayrisch-österreichisch; vgl. 218, 29 derlauben, 225, 5 enck.

Nürnberger Spielen kennen: die Überreichung eines verfänglichen Geschenks am Hofe des Königs Artus. Diesmal ist es ein Trinkhorn, aus dem nur der Gemahl eines treuen Weibes trinken kann, ohne den Wein zu verschütten. Doch im Gegensatz zu dem früher erwähnten Spiel, das etwa 420 Zeilen umfaßt, entfalten auch hier die Herrschaften und die unablässig umherwandelnden Boten ein weitläufiges Gerede, so daß im ganzen etwa 1000 Verse herauskommen, dabei ist auch noch eine Kampfszene eingeschoben; den Schluß bildet wie im Neidhartspiel ein Trunk der versammelten Ritter.

Daß in anderen Städten die Fastnachtsspiele nicht immer nach der Nürnberger Art inszeniert wurden, läßt sich noch deutlich erkennen.[1] Eine Notiz aus Frankfurt beweist, daß dort 1455 Fastnachtsspiele auf einem festen Gerüst unter freiem Himmel aufgeführt wurden.[2] In Eger bekamen 1449 die Schreiber ein Trinkgeld für ein Spiel, das sie vor dem Rathaus aufführten. Die Zimmernsche Chronik berichtet, wie einmal der Herr Werner von Zimmern auf dem Marktplatz von Möskirch bei der Darstellung des Fastnachtsspieles von der Verjüngung eines alten Mannes zugegen war.[3] Aus der Zeit um 1500 besitzen wir zahlreiche urkundliche Nachrichten, aus denen hervorgeht, daß auch in Bern die Fastnachtsspiele als ein ständiger Gebrauch eingebürgert waren; die Behörden duldeten keine Spiele, für die nicht ihre Erlaubnis vorher eingeholt wurde, doch unterstützten sie auch die Darsteller durch Ausleihung von Stoffen und Gewändern aus der italienischen Kriegsbeute und später aus den aufgehobenen Klöstern. Über den Inhalt der Stücke erfahren wir so gut wie gar nichts, doch scheint es, daß der hochmütige Spott der Bürger gegen die Bauern hier ähnlich wie in den Nürnberger Fastnachtsspielen zum Ausdruck kam. Die Schweizer Bauern ließen sich aber die Verhöhnung nicht so ruhig gefallen; bei einem Aufstand im Juni 1513 wurde von ihnen die Verspottung der Bauern in der vergangenen Fastnacht als ein Beschwerdepunkt gegen die Berner vorgebracht.[4]

---

1) Über das Luzerner Spiel Nr. 107 vgl. Bd. III S. 236.

2) Vgl. E. Mentzel a. a. O. S 3. In Nürnberg ist nur ein Fall a. d. J. 1517 nachweisbar, vgl. den Ratsbeschluß bei Hampe Nr. 32.

3) Vgl. Zimmernsche Chronik in d. Ausg. d. Stuttgarter lit. Vereins 91, 461. Durch das Todesjahr des Herrn Werner (1483) ist ein terminus ad quem für diese Aufführung gegeben.

4) Vgl. Fluri im Neuen Berner Taschenbuch 1909, 133 ff. und die Berner Chronik des Valerius Anshelm Bd. 3 (1883) S. 446.

Mitunter verband man auch die Fastnachtspiele mit den althergebrachten Umzügen auf Wagen. Niederländische Beispiele für diesen Gebrauch haben wir schon kennen gelernt; wenn 1475 die Tuchmachergesellen in Eger vom Rat für ihr ‚spyl und scheff am aschermittwoch' belohnt wurden, so handelt es sich hier offenbar um ein Spiel, das auf einem fahrbaren Gerüste in Gestalt eines Schiffes dargestellt wurde.[1] In Nürnberg waren solche Umzüge gleichfalls gebräuchlich, doch hatten die Gruppen, die sich dort zur Fastnachtszeit auf Schlitten durch die Straßen bewegten, keinen eigentlich dramatischen Charakter, auch scheint es, daß diese Gruppen gewöhnlich nicht aus lebenden Menschen, sondern aus künstlich angefertigten Figuren bestanden; 1507 war es ein Basilisk, 1508 ein Riese, der zwei kleine Figuren in der Hand hielt, 1516 ein Teufel, der alte Weiber fraß.

Aus keiner andern Stadt besitzen wir jedoch so ausführliche Berichte über die dramatischen Fastnachtsumzüge, wie aus der reichen und mächtigen Hansestadt Lübeck. Hier wurden die Aufführungen von der Patriziergesellschaft der Zirkelbrüder veranstaltet.[2] Die Schaffner der Gesellschaft betrauten alljährlich vier Personen mit der Sorge für das Fastnachtspiel; zwei hatten die Aufführung zu leiten, zwei hatten den Text zu beschaffen; für dies letztere Amt wurden öfters auch Nichtmitglieder der Gesellschaft herangezogen. 1499 wurden die zwölf jüngsten Brüder zur Mitwirkung an den Aufführungen verpflichtet; sie mußten mit den zugewiesenen Rollen und Reimen zufrieden sein. Der vorletzte Sonntag im Fasching war Termin für die Ablieferung der Rollen; die Aufführung fand höchstwahrscheinlich am Fastnachtsdienstag statt. Zur Aufführung dienten die ‚hovede' und die ‚borch', das heißt Zugtiere und ein auf Rädern stehendes Gerüst, das in den Straßen herumgefahren wurde. Im Jahre 1458 fiel das Gerüst auf der Straße um, die darauf befindlichen 16 Frauen und 8 Männer blieben indes unverletzt. Was die Frauen auf dem Gerüst zu tun hatten, ob sie etwa bei den Spielen mitwirkten, ist nicht ersichtlich.

Über die aufgeführten Stücke sind wir sehr mangelhaft unterrichtet. Unsere Kenntnis beruht im wesentlichen auf einem Verzeichnis von Fastnachtsdichtern und Fastnachtsspielen, das

1) Jahn, Zeitschrift für deutsche Kulturgeschichte N. F. 3, 187; vgl. Simrock, Handbuch der deutschen Mythologie § 110.

2) Vgl. die Mitteilungen von Wehrmann und Walther im Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung 6, 1 ff.; 27, 1 ff.

sich im Administrationsbuch der Zirkelgesellschaft erhalten hat und von 1430 bis 1515 reicht; aus früherer Zeit liegen keine Titel vor. Doch findet sich in den erhaltenen 73 Eintragungen sehr wenig, was uns an das Nürnberger Repertoire erinnerte, bloß das Urteil Salomons 1434, Paris von Troja und die drei Göttinnen 1455; außerdem begegnet uns zweimal, 1462 und 1470, die Gestalt des alten Weibes, das den Teufel siegreich bekämpft, und bei dem Spiel von der ehrlichen Frau, die viel Anfechtung auszustehen hatte und doch standhaft blieb, werden wir daran erinnert, daß auch in zwei Stücken der Kellerschen Sammlung die Ehefrauen sich durch die Lockungen der Kuppelweiber nicht verführen lassen. Eine äußerliche Ähnlichkeit, die nicht viel besagen will, ist es, daß, wie aus einer Bestimmung von 1499 hervorgeht, sich bei den Stücken eine Vorrede und eine Achterrede (Nachrede) befand. Und vor allen Dingen werden wir nirgends an die charakteristische Grund- und Hauptform des Nürnberger Fastnachtspieles, den Aufzug, erinnert, der ja auch zu der Lübecker Art der Inszenierung nicht so gut paßte. Bei der großen Mehrzahl der Lübecker Spiele ergibt es sich schon aus dem Titel, daß Dramen mit wirklicher Handlung und Verwicklung vorgeführt wurden. Sodann finden wir in dem ganzen Verzeichnis nicht die leiseste Verletzung des Anstandes, während gar manche Nürnberger Stücke ihren obszönen Charakter schon im Titel zur Schau tragen; die Patrizier, die sich vor dem Volk zeigten, waren offenbar mehr auf ihre Würde bedacht, als die Nürnberger Handwerksgesellen. Bei etwa 25 Stücken können wir noch deutlich erkennen, daß sie aus der Geschichte oder Sage entlehnt waren; wir finden da Begebenheiten aus den Sagen von Jason und dem goldenen Vließ, von Alexander dem Großen, von Kaiser Karl, von König Artus. In fünf Stücken wird die Freundestreue verherrlicht. Es fehlt da nicht die berühmte Freundschaftssage von Amicus und Amelius, auch der Crane des Hildesheimschen Dichters Berthold von Holle wurde dramatisiert. Sehr merkwürdig ist es, daß in der Stadt des Reineke de Vos, wie es scheint, auch die Tiersage dramatisch dargestellt wurde: 1447 wie der Löwe vom Thron gestoßen ward. Auch unter den spärlichen Titeln aus der Schwankliteratur begegnet uns nichts Frivoles. 1477 spielte man die Geschichte von einem Kaiser, der seine Frau durch einen Ritter auf die Probe stellen läßt. Die Kaiserin gewährt dem Ritter ein Stelldichein im Dunkeln, aber nur um ihn zu prügeln; an Stelle des Ritters kommt aber der Kaiser, der

nun die verdiente Strafe erhält. Das Thema vom Kampf um die Herrschaft im Hause ist gleichfalls vertreten. 1436 wurde die Geschichte von der Eselsbrücke dargestellt, in welcher den Männern der erbauliche Rat erteilt wird, den Frauen mit Prügeln entgegenzutreten.[1] Der Eintrag 1452: wie einer dem Wolf ein Weib geben wollte, bezieht sich auf einen Schwank, wonach ein Bauer diese Strafe als die denkbar härteste und empfindlichste über einen Wolf verhängen wollte, der im Dorf großen Schaden angerichtet hatte.[2] In einem Falle läßt sich nachweisen, daß man auch in Lübeck den Stadtklatsch dramatisch verwertete; der Eintrag 1432: ‚Westval was sins vaders son' bezieht sich darauf, daß damals ein gewisser Johannes Westval sich vom Lübecker Rat in einem Leumundsbrief bezeugen ließ, er sei von ehrlicher Herkunft, und nicht, wie ihm fälschlich nachgesagt wurde, der Sohn eines Abdeckers. Merkwürdig ist es, wie im Laufe der Zeit das Element der lehrhaften Allegorie in dem Titelverzeichnis immer mehr hervortritt; wir werden auf diese Titel bei der Betrachtung der Moralitäten zurückkommen müssen.

* * *

In Frankreich hat das komische Drama in dieser Zeit eine so reiche und mannigfaltige Ausbildung erfahren, wie nirgends anderwärts. Wir sehen durch alle Landschaften und durch alle Schichten der Bevölkerung eine frische, blühende Schaffenslust und Schaulust verbreitet, die noch weit ins 16. Jahrhundert hinein vorhielt, in eine Zeit, in welcher auf andern Gebieten völlig neue Geschmacksrichtungen sich entwickelt hatten. Du Verdier meinte im Jahre 1585, es sei gar nicht zu sagen, wie viele Farcen schon verfaßt und gedruckt worden wären, so groß sei ihre Zahl, denn früher hätte sich jeder mit der Farcendichtung abgegeben.[3]

---

1) Walther in seinen Erläuterungen zu dem Verzeichnis hat schon auf den Zusammenhang mit Boccaccio Decam. IX, 9 hingewiesen. Ebenda VII, 7 ein frivoles Gegenstück zur Geschichte von der Frau des Kaisers.

2) Über diesen Schwank vgl. Priebsch in der Zeitschrift f. deutsche Philol. 39, 156 f.

3) Vgl. Julleville, La comédie S. 57. Ebenda S. 51 ff. über den Ursprung des Worts ‚Farce'. Der älteste Beleg für die Verwendung des Worts in seiner gegenwärtigen Bedeutung ist wohl in der oben S. 252 erwähnten Ordonnanz des Prévôt von Paris (1398) enthalten; das Inhaltsverzeichnis zu Deschamps Werken (s. o. S. 401) stammt erst aus der Zeit nach dessen Tod c. 1415.

Aus allem diesem Reichtum können wir jetzt nur noch einen verschwindend kleinen Bruchteil, 155 Stücke, zusammenbringen.[1] Von Sammelhandschriften ist nur eine einzige auf uns gekommen, die Lavallièresche, die etwa aus der Mitte des 16. Jahrhunderts stammt und neben anderen Bestandteilen auch 45 Stücke umfaßt, die man zur Gattung des komischen Dramas rechnen kann; die lokalen Anspielungen in diesen Stücken weisen uns auf Rouen als auf den Entstehungsort. Von gedruckten Sammlungen sind bis jetzt nur zwei bekannt geworden. Die eine, 1612 in Paris bei Rousset erschienen, umfaßt sieben Farcen, die andere (Lyon 1619) enthält neun Nummern, wovon sechs in die Gattung des komischen Dramas gehören. Über den Einzeldrucken, die in der Blütezeit der Gattung wie Pilze aus der Erde schossen, hat ein eigentümliches Mißgeschick gewaltet. Fast alles, was wir davon übrig haben, ist in einem Mischband vereinigt, der etwa 1550 aus Einzeldrucken, wie sie gerade damals neu erschienen waren, zusammengefügt wurde.[2] Wie bei vielen Mysterienhandschriften, so ist auch bei diesen Drucken das Format ein schmales Folio. Soweit sie datiert sind, stammen sie aus den Jahren 1542 bis 1548; eine beträchtliche Anzahl ist aus der Druckerei von Chaussard in Lyon hervorgegangen, und wiewohl in den Stücken, die hier zu einem Bande vereinigt sind, der lokale Charakter nicht so deutlich hervortritt, wie in der Lavallièreschen Sammelhandschrift, so sind wir doch zu der Annahme berechtigt, daß sie zu einem großen Teile auch in Lyon gedichtet und aufgeführt worden sind. Die 64 Stücke dieses Mischbandes sind sämtlich Unica. In das Gebiet des komischen Dramas gehören 51, davon sind sechs[3] noch durch anderweitige Drucke oder Handschriften überliefert. Also 45 im

1) Julleville in seinem Répertoire zählt 148 auf (Nr. 66–213), seitdem sind noch zwei in einer Ashburnham-Handschrift zum Vorschein gekommen (vgl. Codici Ashburnhamiani 1, 63 f.), sowie eines herausg. v. Picot (s. o. S. 405) und das Stück Nr. VII in Picots Recueil général des sotties, ferner zwei unvollständig erhaltene, das eine herausg. v. Picot a. a. O. Nr. I, das andre herausg. v. Thomas, Romania 38, 180 ff. Ebenda auch noch kleine Fragmente von 5 anderen Farcen. Außerdem ist das Plaidoyer Coquillarts (s. u. S. 446) hierher zu rechnen. Über eine gedruckte Farce, von der sich bloß zwei durch P. Lacroix neu veröffentlichte Blätter erhalten haben, vgl. Thomas a. a. O. S. 179.

2) Zur Bibliographie dieser Sammlungen und der im 19ten Jahrhundert veranstalteten Neudrucke vgl. Julleville, Répertoire S. 3 ff.

3) Und zwar Nr. 86, 95, 100, 139, 147, 203.

Druck erschienene Farcen, fast ein Drittel unseres gesamten Vorrats, wäre ohne den Mischband rettungslos verloren. Wir können daraus schließen, wie viele trotz der buchhändlerischen Verbreitung verloren gegangen sein mögen; es gibt wohl kaum einen andern Literaturzweig, bei dem sich die Drucklegung so wenig als ein Schutzmittel gegen den Untergang bewährt hätte. Aus dem provenzalischen Sprachgebiet hat sich keine einzige Farce erhalten, obwohl auch hier zahlreiche Aufführungsberichte vorliegen.[1]

Die überlieferten komischen Dramen gehören also in der Gestalt, wie sie uns jetzt vorliegen, zum weitaus größten Teil in das 16. Jahrhundert. Nur bei einem verschwindend kleinen Bruchteil können wir die Überlieferung noch bis ins Mittelalter zurückverfolgen, in welchem die Gattung, wie wir aus zahlreichen zeitgenössischen Anspielungen wissen, bereits ungemein reich entwickelt war. Wenn wir als Grenzscheide den Regierungsantritt Franz I. (1515) annehmen, so können wir, soweit ich augenblicklich den Stand der Sache zu übersehen vermag, von 26 erhaltenen Stücken[2] auf Grund unzweifelhafter äußerer Kennzeichen behaupten, daß sie vor, von 25 andern, daß sie nach dieser Zeit in ihre gegenwärtige Form gebracht wurden. Denn in den Fällen, wo uns Anspielungen auf Zeitereignisse den Anhaltspunkt für die spätere Entstehung gewähren, müssen wir immer mit der Möglichkeit rechnen, daß es sich um aktuelle Zutaten zu einem älteren Stücke handelt. In manchen Fällen wiederum ist es unverkennbar, daß wir es nicht bloß mit gelegentlichen Anspielungen zu

1) In der S. 389 erwähnten Farce (Lyon 1595) spricht der Arbeiter und seine Frau savoyardisch, der Geistliche ein schlechtes Französisch.

2) Bei Nr. 79, 103, 132, 151, 169, 210, 212 sowie bei der von Thomas (s. o. S. 432) herausgegebenen Farce und den zwei Ashburnhamfarcen ergibt sich dies aus der handschriftlichen Überlieferung, ebenso bei manchen von den S. 432 erwähnten Fragmenten, bei 161 außerdem aus dem Datum des ersten Drucks. Die ersten Drucke von 143, 157, 200 sind undatiert; doch stammen die von 143 und 200 nach Julleville noch aus unserm Zeitraume; 157 glaubte ich hier erwähnen zu dürfen, weil der Drucker Eustace nach Hains Repertorium Nr. 15746 bereits im 15. Jahrhundert tätig war. Bei 162, 177, 180 und 207, sowie bei dem Plaidoyer Coquillarts (s. u. S. 446) ergibt sich die Zugehörigkeit zu unserem Zeitraum unzweifelhaft aus der Persönlichkeit der Verfasser oder aus den Umständen, unter denen die Stücke entstanden, bei 109, 135, 153 und 154 sowie bei den zwei von Picot (s. o. S. 432) herausgegebenen Sottien aus den politischen Anspielungen. Nr. 154, in das letzte Jahr dieses Zeitraumes gehörig, wird unten Bd. III, S. 58 besprochen Über Nr. 110 s. u. S. 455.

tun haben, sondern daß die politischen Ereignisse der späteren Epoche den Anlaß für die Entstehung eines Stückes darboten. Diese Stücke beziehen sich meist auf die großen religiösen Kämpfe der Zeit.[1]

Wir können indes in die Betrachtung des mittelalterlichen komischen Dramas noch eine Reihe von Stücken verweben, welche auf Motiven beruhen, die schon in früherer Zeit nachweisbar sind. Hier gewährt uns auch die auswärtige Literatur manche Anhaltspunkte, neben den oben erwähnten niederländischen Stücken vor allem die Farcen des piemontesischen Dichters Alione, die um das Jahr 1500 nach französischen Vorbildern verfaßt sind. Drei darunter zeigen enge Verwandtschaft mit französischen Farcen, die uns jetzt nur noch in Texten des 16. Jahrhunderts vorliegen, und auch abgesehen davon zeigt sich bei Alione manche Übereinstimmung mit komischen Motiven der späteren französischen Farcenliteratur,[2] die, wie wir sonach annehmen dürfen, schon in früherer Zeit traditionell waren. In derselben Weise können wir die Einführung einiger komischer Motive mit Hilfe der urkundlichen Überlieferung zurückdatieren; so z. B., wenn wir aus Gerichtsakten erfahren, daß man 1447 in Dijon in einer Farce darstellte, wie ein Wirt geprellt wurde. Wenn wir dagegen ein komisches Motiv erst in Farcen des 16. Jahrhunderts nachweisen können, so ist damit noch nicht bewiesen, daß es erst damals aufkam. Allerdings wird sich späterhin zeigen, daß bei einigen Farcen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Vermutung eines Zusammenhangs mit der italienischen Schauspielkunst naheliegt, deren Einfluß sich damals über Europa zu verbreiten begann, im allgemeinen kann jedoch behauptet werden, daß in der Zeit von etwa 1400 bis 1600 ein wechselndes Aufkommen neuer und Verschwinden alter Motive nicht erkennbar ist — abgesehen natürlich von politischen und religiösen — und daß der ganze Vorrat von komischen Dramen aus diesem langen Zeitraum als eine ungegliederte Masse vor den Augen des literarischen Betrachters daliegt. Daher darf

---

1) Bei Nr. 71, 120, 130, 165, 181, 192, 193 hatte ich den Eindruck, daß die Anspielungen vielleicht auf Interpolation beruhen könnten; ebenso enthalten Nr. 78 und 206 Anspielungen, die bei Julleville nicht verzeichnet sind. Nr. 74, 76, 84, 128, 144, 195, 196, 201, 213 beruhen unverkennbar, Nr. 166 höchstwahrscheinlich auf dem Boden der späteren Zeitereignisse. Bei Nr. 68, 90, 102, 131, 164, 170 ergibt sich die spätere Entstehung aus der Persönlichkeit der Verfasser.

2) Vgl. Cotronei, Le farse di G. G. Alione, Reggio Calabria 1889.

ich wohl im folgenden die undatierbaren Stücke mit in die Betrachtung der Zeit hineinziehen, da die mittelalterlichen Formen auf der Bühne unumschränkt herrschten; in den folgenden Bänden, wo der Kampf und Sieg neuer Formen darzustellen sein wird, mag es genügen, auf die Früchte hinzudeuten, die nachweislich oder höchst wahrscheinlich als Spätlinge am alten Baum hervorwuchsen.

Wenn wir nun diese Denkmäler betrachten und zugleich die Nachrichten ins Auge fassen, die uns von Aufführungen komischer Dramen im mittelalterlichen Frankreich überliefert sind, so tritt uns ein unendlich wechselvolles Bild entgegen. Studenten, Bürger, Geistliche, Rechtsgelehrte, Handwerker, fahrendes Volk erscheinen bei der Anfertigung und Aufführung dieser lustigen Kleinigkeiten beteiligt. Es offenbart sich eine Fülle von Lebenslust und Spottsucht; Ereignisse der hohen Politik und Stadtklatsch, mißliebige Maßregeln der Staatsbeamten und kleine Wunderlichkeiten der guten Freunde, Übergriffe der römischen Kurie und extravagante neue Damenmoden: das alles ziehen die Farcendichter in ihren Bereich. Schon hier zeigt sich eine Eigenschaft vollkommen ausgebildet, die die Franzosen noch heute zu den ersten Lustspieldichtern der Welt macht: die bewunderungswürdige Fähigkeit, in dem Getriebe und den Kämpfen des Tages das Lächerliche scharf und sicher aufzuspüren und anschaulich zu verkörpern. Die Forderung Hamlets, daß die Bühne der Spiegel und die abgekürzte Chronik der Zeit sein soll, ist in der altfranzösischen Farce erfüllt. Und nicht zum kleinsten Teile erklärt sich dies aus der naiven Anspruchslosigkeit der Dichter, die an nichts anderes dachten als daran, sich und ihre guten Freunde zu belustigen,[1] die das Vorhandene benutzten und umarbeiteten und nichts dagegen hatten, wenn andere mit ihrem Gut ebenso verfuhren. Nichts hat ihnen ferner gelegen, als daß es Leute geben könnte, die noch nach Jahrhunderten sich über ihre Stücke, die darin enthaltenen Anspielungen und die Filiation der komischen Motive den Kopf zerbrächen; sie waren vollauf zufrieden, wenn sie das Gelächter einer fröhlichen Gesellschaft erregt hatten oder gar, wenn es ihnen gelungen war, einem, den sie nicht leiden konnten, einen Hieb zu versetzen, ohne daß dieser ihnen beizukommen vermochte. Denn daß die Getroffenen böse wurden und sich beschwerten, kam oft genug vor. Von den Nachrichten über Aufführungen, die bis auf unsere Zeit gelangt sind, stammt ein beträchtlicher Teil

1) Vgl. Julleville, Comédiens S. 363, Comédie et mœurs etc. S. 361.

aus amtlichen Aktenstücken und Protokollen, die man auf Grund derartiger Beschwerden aufnahm. Die Behandlung solcher Fälle hing natürlich sehr davon ab, ob die Behörden Spaß verstanden. Wenn zum Beispiel, wie dies 1506 in Paris der Fall war, nachgewiesen werden konnte, daß der Lieutenant criminel einer Anstoß erregenden Aufführung selber beigewohnt und mitgelacht hatte,[1] so war das nicht eben geeignet, der Untersuchung großen Nachdruck zu verleihen. Aber auch wenn ein ‚schneidiger' Beamter die Sache in die Hand nahm, gelang es nicht immer, die Missetäter dingfest zu machen. Ein köstliches Beispiel von solchen Prozeßakten hat sich in Dijon erhalten, wo im Jahre 1447 ein paar Schuster, ein Weber und ein Schreiber beschuldigt wurden, sie hätten eine Farce mit boshaften Anspielungen gegen den König und den Dauphin aufgeführt. Keiner von den Schauspielern will etwas Böses gedacht haben, keiner vermag sich einer verfänglichen Stelle zu erinnern, keiner weiß, wer das Stück verfaßt hat. Das Aktenmaterial ist zwar nicht ganz vollständig, aber es sieht so aus, als ob der Prozeß im Sand verlaufen wäre.[2] So leichten Kaufes kamen die armen Teufel freilich nicht immer weg, namentlich unter der Regierung Franz I. mußten sie für ihre unbesonnenen Streiche schwer büßen.

Die Farce war in Frankreich nicht bloß auf die Fastnachtszeit beschränkt. Wir können noch verfolgen, wie sich die Aufführungen durch das ganze Jahr hindurchzogen; bei jedem Feste, das die städtischen Gemeinwesen oder einzelne Korporationen feierten, waren die Farcendichter bereit, das ihrige zur Unterhaltung beizutragen. Daß man mitunter in die großen Mysterien Farcen einschob, haben wir schon früher gesehen; auch hören wir wiederholt von Farcenaufführungen bei Hochzeiten.[3]

---

1) Vgl. Romania 17, 597.

2) Vgl. Julleville, Répertoire S. 330 ff ; ausführlichere Mitteilungen findet man jetzt bei Gouvenain, Le théatre à Dijon 1422—1790 (Mémoires de la commission des antiquités du département de la Côte d'Or Bd. XI, 1890 S. 268 ff.).

3) Mehrere Beispiele sind aus Metz überliefert. Dort feierte 1494 eine reiche Bürgerstochter ihre Hochzeit zwanzig Tage nach dem Tode ihres Vaters, und um die Gäste für das fehlende Tanzvergnügen zu entschädigen, führte man eine Farce auf. 1488 sah sich das Domkapitel von Rouen veranlaßt, gegen die Kapläne einzuschreiten, die an öffentlichen Orten und bei Hochzeiten Farcen spielten: ‚more mimorum et histrionum'. Vgl. Mystère de l'Incarnation S. XXXIV (s. o. S. 267).

Die Art der Inszenierung war eine sehr mannigfache. Wir finden auch in Frankreich Aufführungen auf Wagen, die durch die Straßen gefahren wurden. Das Herumziehen in Privathäusern scheint gleichfalls üblich gewesen zu sein; wir hören, daß dies in Dijon 1489 am ersten Fastnachtsonntag geschah und daß im Januar 1545 die jungen Juristen in Bordeaux wegen eines solchen Spiels mit den Behörden zu tun bekamen.[1] Meist aber wurde zur Darstellung einer Farce auf Plätzen oder in öffentlichen Hallen eine Bühne aufgeschlagen; beim jährlichen Fastnachtsschmaus der Honoratioren von Avignon erhob sich die Bühne im Hintergrunde des Festsaals.[2]

Die Unterschiede in der Art der Vorführung hingen natürlich auch davon ab, aus welchen Kreisen die Darsteller hervorgegangen waren. Daß die Kleriker sich an der Farcendichtung beteiligten, haben wir schon früher gesehen, die Beschwerden über ihre Farcen ziehen sich noch weiter hin bis an die Grenze unseres Zeitraums. So hören wir, daß 1490 in Reims beim Narrenfeste die Vikare und Chorknaben eine Farce aufführten, in der sie eine neue Mode von Damenhüten verspotteten, und als die kirchliche Behörde sich gegen diese Ausgelassenheit wendete, wurde mit heftigen dramatischen Satiren geantwortet. Auch in die Räume der Kollegien, in denen die Universitätshörer in klösterlichem Zusammensein ihren Studien oblagen, drang die allgemeine Theaterlust ein. Die Patrone der Studierenden, St. Nikolaus und St. Katharina, waren schon im 12. Jahrhundert durch Schüleraufführungen verherrlicht worden und es scheint, daß diese Sitte aus dem Zeitalter der Kloster- und Domschulen sich hinüberrettete in die Epoche der Universitäten, in die Zeit, da Paris mit seinem Weltruf alle wissenschaftlichen Anstalten des Abendlandes überstrahlte. Wenn im Jahre 1315 eines der berühmtesten Pariser Kollegien, das von Navarra verfügte, daß die Studenten an den Tagen der beiden Schutzpatrone keine unschicklichen Spiele veranstalten sollten (nullum ludum inhonestum faciant), so könnte sich das möglicherweise auf dramatische Spiele beziehen. Die ersten sicheren Nachrichten über Aufführungen weltlicher französischer Dramen in Universitätskreisen stammen aus den Jahren 1426 und 1431, doch

1) Vgl. Gouvenain S. 274 und auch den Schluß der Farce Nr. 23: En partant de ceste maison Disons deulx mos d'vne chanson. Die S. 417 erwähnte Aufführung in Cambrai fand auf einem Wagen statt; über ein anderes Wagenspiel vgl. Julleville, Comédiens S. 133.

2) Bulletin hist. et archéol. de Vaucluse, Avignon 1881 S. 135.

handelt es sich hier um Moralitäten. Aber auch das eigentliche Possenspiel muß in seine Rechte getreten sein. 1462 verbot die Universität alle ungehörigen Äußerungen gegen Fürsten und Herren[1] und bestimmte, daß alle Stücke vor der Aufführung einer Zensur unterworfen werden sollten. 1470, am Vorabend des Dreikönigsfestes, untersagte die Artistenfakultät bei strenger Strafe das Tragen von Narrenkleidern, es sei denn, wenn es geschehe, um Farcen oder Moralitäten aufzuführen. Außerdem hören wir immer häufiger, daß die Studenten mit ihren schauspielerischen Leistungen aus den Mauern der Kollegien heraus an die Öffentlichkeit traten. In Montpellier bestand die Sitte, daß die Studenten am Dreikönigstag einen Zug durch die Stadt unternahmen; sie pflegten dabei einmal unterwegs innezuhalten und eine Sottie oder Moralität zum besten zu geben. In Avignon erlangten die Universitätsaufführungen eine so große Berühmtheit, daß man die Studenten auch nach auswärts berief, was durch besondere Verordnungen untersagt werden mußte.[2]

Am besten gedieh, wie es scheint, die übermütige Posse im Kreise der lustigen Narrengesellschaften, die wir im 15. und 16. Jahrhundert über ganz Frankreich verbreitet finden und deren Aufgabe es war, bei öffentlichen Festlichkeiten, vor allem in der Fastnachtszeit die allgemeine Freude zu erhöhen. Wie der Geist des Korporationswesens das ganze Mittelalter beherrschte, so hatten auch diese Gesellschaften ihre Satzungen, ihre Privilegien, ihre regelrechten Vorsteher, die unter verschiedenen Titeln, als König, Prinz, Kardinal, Abt, Mutter, ihres Amtes walteten und für sich das Recht in Anspruch nahmen, wenigstens einmal im Jahre die Narrheit zur Herrscherin zu erheben, ein Gedanke, der ja auch den althergebrachten Spielen der Kleriker in der Weihnachtszeit zugrunde lag.[3] Von vielen dieser Gesellschaften sind uns bloß die Namen überliefert und wir können nicht immer mit voller Bestimmtheit nachweisen, daß ihre ausgelassenen Späße auch dramatische Form annahmen, wenn dies auch in einer Zeit, die so von theaterlustigen Dilettanten wimmelte, fast als selbstverständlich

1) Ein ähnliches Verbot a. d. J. 1483 bei Bulaeus, Historia universitatis Parisiensis V, 761. Die übrigen hier in Betracht kommenden Stellen aus diesem Werk sind bei Julleville, Comédiens S. 295 ff. angegeben.

2) Vgl. Revue des langues romanes Ser. 3 Bd. 3. S. 303. Über Aufführungen in Montpellier vgl. Mémoires de la société archéologique de Montpellier, tom. VI.

3) S. o. S. 393 f.

erscheinen möchte. Zumal da die Aufführung kleiner Dramen sich sehr leicht mit den scherzhaften Umzügen verbinden ließ, die einen Hauptbestandteil im Programm der lustigen Gesellschaften bildeten. In Paris hat die Gesellschaft der Enfants sans souci öfters Aufführungen von komischen Dramen veranstaltet. Nach den spärlichen Nachrichten, die wir über sie besitzen, scheint es jedoch, als ob sie einen etwas anderen Charakter gehabt hätte, als die übrigen Gesellschaften dieser Art. Es waren vermutlich Menschen ohne gesicherte Lebensstellung, die mitunter Possenspiele aufführten, um sich eine kleine Einnahme zu verschaffen.[1] Den Dichter, welchem die Enfants sans souci ihren Ruhm in erster Linie verdanken, werden wir noch näher kennen lernen.

Doch waren die Aufführungen keineswegs auf korporative Vereinigungen beschränkt; es läßt sich oft genug der Fall nachweisen, daß ein paar Handwerksleute oder Kleinbürger aus verschiedenen Ständen sich zum Zweck der Darstellung einer Farce zusammentaten. In Avignon war ein Schuhflicker, Jean Bellieti, als Farcendichter berühmt; im Jahre 1499 wurde er sogar vom Legaten beauftragt, eine Farce zu dichten, die im erzbischöflichen Palast vor Caesar Borgia aufgeführt werden sollte. Als er später verarmte, wurde er aus öffentlichen Mitteln unterstützt, ‚quod in ludis et farsis honorare consuevit civitatem'.[2] Auch in den Kreisen der berufsmäßigen Gaukler und Lustigmacher wurde das Possenspiel gepflegt. Gewiß trugen sie kein Bedenken, aus dem Repertoire der bürgerlichen Gesellschaften alles das zu übernehmen, was für ihre Zwecke brauchbar sein mochte; scheuten sich doch auch die bürgerlichen Dichter nicht, die herkömmlichen Späße des fahrenden Volkes zu verwerten.

Eine eigentümliche Stellung in der Geschichte des Lustspiels nehmen die Basoches ein, die Genossenschaften der Advokatenschreiber, also keine Vereinigungen, die bloß dem Vergnügen dienen sollten. Über keine dieser Basoches sind wir so genau unterrichtet, wie über die Pariser ‚Basoche du Palais'. Der Lauf des Jahres brachte für ihre Mitglieder eine Reihe von regelmäßig wiederkehrenden Festlichkeiten: einen feierlichen Schmaus zum Dreikönigsfeste, dann im Frühling die Aufrichtung eines Maienbaums im Hofe des Justizpalastes, endlich im Juli einen Maskenzug durch die

1) Die Farce zur Feier einer Hochzeit in Metz (s. o. S. 433) wurde von Enfants sans souci gespielt.

2) Vgl. Bulletin historique et archéologique de Vaucluse, 3me année, Avignon 1881, S. 135.

Straßen. Wann die Basochiens zuerst dramatische Spiele veranstalteten, ist nicht nachzuweisen. Miraulmont, der Geschichtschreiber der Basoche,[1] erzählt 1584, die Basochiens hätten in früheren Zeiten einigemal im Jahr Stücke aufgeführt, in denen die Fehler der einzelnen Mitglieder und außerdem ‚secrettes galantises des maisons particulieres' verspottet worden seien. Den ersten urkundlichen Beleg haben wir aus dem Jahr 1442, wo einige Mitglieder der Basoche bestraft wurden, weil sie ohne Erlaubnis des Parlaments gespielt hatten, und auch die weiteren Nachrichten beziehen sich fast durchweg auf Konflikte mit den Behörden. Außerdem ist noch ein Gebrauch der Basoche zu erwähnen, der ein dramatisches Element in sich barg. Es scheint nämlich schon im Mittelalter die Sitte bestanden zu haben, daß die Schreiber am Fastnachtsdienstag (mardi gras) eine Sitzung abhielten, in welcher sie mit der Rechtspflege ebenso ihren Spott trieben, wie dies die Chorknaben zur Weihnachtszeit mit dem Gottesdienst taten. Sie verhandelten bei dieser Gelegenheit einen fingierten Rechtsfall von possenhafter, meist sehr derber Natur.[2] Nach Fabre soll dieser Gebrauch schon in einem Gedicht erwähnt werden, das dem Martial d'Auvergne (c. 1440—1508) zugeschrieben wird. Genauere Nachrichten über die ‚causes grasses' haben wir erst aus späterer Zeit; so wurde am Fastnachtsdienstag 1604 in Grenoble die Frage verhandelt, ob ein Kind, das sechs Monate nach der Eheschließung zur Welt gekommen sei, als legitim betrachtet werden könne. Hiernach könnte man vielleicht auf den Gedanken geraten, daß der komische Prozeß die dramatische Urform der Basoche gewesen sei. Doch liegt es näher anzunehmen, daß die spott- und lachlustigen Gesellen auch ohnedies auf den Gedanken gerieten, sich der bereitliegenden Form des Possenspiels zu ihrer Unterhaltung zu bedienen, wobei es ihnen natürlich naheliegen mußte, komische Ereignisse aus der juristischen Praxis zu verwerten. Die für den Dramatiker so über-

1) Zitiert bei Julleville, Comédiens S. 98 f.

2) Näheres bei Fabre, Les clercs du Palais, Lyon 1875, S. 162 ff. Eine dort zitierte Stelle aus dem mir nicht zugänglichen Dictionnaire von Brillon scheint dafür zu sprechen, daß man am Fastnachtsdienstag nicht nur fingierte Rechtsfälle verhandelte, sondern auch wirklich vorliegende komische Prozesse, die man absichtlich auf diesen Tag verschob. Es heißt dort: ‚le 6 mars 1469 le Roi de la Basoche demanda par un avocat le renvoi d'une cause grasse devant sa cour.'

aus dankbare Form der Gerichtsverhandlung ist uns ja auch schon in den deutschen Fastnachtspielen begegnet.

Es wäre ein vergebliches Bemühen, wenn wir das bunte Treiben aller dieser Leute in Rubriken bringen und jeder Klasse von Darstellern eine bestimmte Gattung von komischen Stoffen zuweisen wollten. Indessen können wir in der reichen Fülle von komischen Motiven, die uns im Farcenrepertoire entgegentreten, einige bezeichnen, die der einen oder andern Gattung von Darstellern naturgemäß besonders naheliegen mußten.

Eine Hauptgattung des französischen Possenspiels, die satirische Vorführung der politischen und sozialen Zustände, mußte freilich für alle Klassen von Darstellern verlockend erscheinen. In diesen satirischen Stücken herrscht eine rücksichtslose Schärfe. Es kam sogar auch vor, daß die Farcendichter sich bis zu dem äußersten Maß der Kühnheit verstiegen und mißliebige Persönlichkeiten direkt mit Namen nannten; in Genf wurden 1506 einige Schauspieler, die dies taten, zur gerichtlichen Abbitte verurteilt. Daß den Dichtern nicht die Freiheit des alten Athen zur Seite stand, wissen wir ja bereits, aber sie verstanden es sehr gut, sich für diesen Mangel schadlos zu halten. Bei all ihrer sonstigen Grobkörnigkeit sind sie unerschöpflich darin, durch fein ersonnene Auskunftsmittel die Namennennung zu umgehen; es zeigt sich in ihren Werken recht deutlich, daß der Polizeizwang doch nicht bloß lähmend, sondern auch anregend auf die satirischen Dichter einwirkt, indem er sie zur Anspannung des Scharfsinns und der Erfindungsgabe nötigt. Namentlich war hier den rechtskundigen Basochiens eine Aufgabe gestellt, die sie reizen mußte. Mitunter ersetzte man die Namennennung durch Wortspiele. Im Jahr 1503, als der Marschall von Rohan infolge von Zwistigkeiten mit der Königin Anna in Ungnade gefallen war, wurde in Paris in einer Farce dargestellt, wie ein Hufschmied (maréchal) eine Eselin (Anne) beschlagen will, aber von dieser mit einem Fußtritt fortgeschleudert wird. Das bequemste Auskunftsmittel bot aber die gangbare und jedermann geläufige Form der Allegorie; durch Anwendung dieser Form berühren sich die politischen Dramen aufs engste mit den allegorischen Moralitäten.

Als die ältesten politischen Farcen bezeichnet man zwei, deren Überlieferung freilich nicht über die Sammlungen des 16. Jahrhunderts zurückreicht, die aber doch die Volksmeinung in der letzten Zeit des großen französisch-englischen Krieges, also etwa um die Mitte des vorhergehenden Jahrhunderts wider-

spiegeln. In der einen[1] werden die Vertreter des gedrückten Volkes aufgeführt, Handwerker und Kaufmann (Métier und Marchandise), und ein Hirte als Vertreter des Landvolkes, der jedoch sich mit leichterem Mute über die Lage hinwegsetzt, als die beiden allegorischen Gestalten. Da hören wir Klagen über die schlechten Zeiten, die Verarmung, den Druck der Steuerbeamten, die alles aus der Wohnung nehmen, ‚so daß nur der Platz übrig bleibt'. Vergeblich sucht die Gestalt der ‚Zeit' die nun auch zur Gruppe hinzutritt, sich zu rechtfertigen. Sie führt an, es sei doch in den schweren Kriegsläuften alles viel billiger geworden, erhält aber von Marchandise zur Antwort: ‚wenn ich keinen Heller in der Tasche habe, was hilft es mir, wenn die Maß Wein nur einen Heller kostet?' In ähnlicher Weise äußern Handel und Handwerk in einem anderen Stücke (135) ihre Klagen über den Steuerdruck, den die Neugestaltung der Staatsverwaltung unter Karl VII. mit sich brachte, vor allem über die Neuordnung des Heerwesens 1448. Auch in der Bergerie de Mieux-que-devant (Nr. 154) klagt das Volk über Plünderung und Mißhandlung durch die Kriegsleute, aber hier eröffnet sich uns doch ein schöner Ausblick, es erscheint die Schäferin Bonne Espérance und der ‚Besser als Vorher', der verkündet, er sehe von weitem die gute Zeit herankommen, den Roger Bontemps, der Kränze von frischen Blumen windet. Die Gestalt des Bontemps sehen wir dann leibhaftig auftreten in einem sehr loyalen und zahmen Stücke (Nr. 207), das unter der Regierung von Karls Nachfolger, Ludwig XI., im Puy von Amiens 1472 gespielt wurde. Hier wird wieder die Suche nach dem ersehnten Roger Bontemps dargestellt; er erscheint, man sucht ihn dingfest zu machen, aber wir erhalten die Versicherung, daß er unter Ludwigs Herrschaft nicht wieder verschwinden werde.[2] Ein solcher Optimismus tritt uns in den alten Farcen nicht gar häufig entgegen; in den Gens nouveaux (Nr. 113) — vielleicht zur Zeit des Regierungsantritts Ludwigs XI. (1461) oder Karls VIII. (1483) entstanden — erfahren wir, was von den Hoffnungen zu halten sei, denen sich das gedrückte Volk so

1) Nr. 150; ich habe sie oben nicht unter den Stücken aufgezählt, die sicher in die frühere Zeit gehören, weil hier die Entstehungszeit nur nach dem allgemeinen Grundton vermutet, nicht durch Anspielungen auf bestimmte Zeitereignisse fixiert werden kann.

2) Eine bildliche Darstellung des Roger Bontemps ist nach einer Pariser Handschrift reproduziert bei Louandre, Les arts somptuaires, Paris 1858, Tome II Pl. 167.

leicht bei einem Regierungs- und Systemwechsel hingibt. Die drei Gens nouveaux sind prächtige Gesellen, sehr von ihrem Werte überzeugt; gleich zu Anfang stellt sich jeder von ihnen in einer besonderen Strophe vor, sie wollen der Üppigkeit des Priesterstandes und den Kniffen der räuberischen Advokaten ein Ende machen, kurz die Welt von Grund auf verbessern. Monde kommt nun auch herbei, er erhält von den dreien die schönsten Versprechungen und freut sich, alle bisherige Plackerei und Schererei los zu werden. Aber die Gens nouveaux brauchen vor allen Dingen Geld, und als Monde verwundert tut, werden sie sehr unangenehm, er muß herausrücken und noch gute Miene zum bösen Spiele machen. Hierauf wollen ihm die neuen Leute auch eine neue Wohnung anweisen. Sie führen ihn in eine miserable Baracke und verlangen, daß er sich darin wohler fühle als früher. Vergebens sehnt sich Monde nach den alten Zeiten zurück.

Weit klarer und unverkennbarer waren jedoch die Anspielungen in einem Stücke von Henri Baude, das die Pariser Basoche 1486 aufführte. Hier war der junge König Karl VIII. unter dem Bild einer reinen und klaren Quelle dargestellt, die von den Höflingen beschmutzt wird, damit sie besser im Trüben fischen können. Wenn uns auch der Text nicht erhalten ist, so ist die Aufführung doch merkwürdig wegen des Strafverfahrens, das sich daran anknüpfte. Die Höflinge fühlten sich getroffen und setzten die Verhaftung Baudes und seiner Genossen durch; aber das Verfahren nahm doch keinen schlimmen Verlauf, weil das Parlament dem Hofe die kleine Lektion wohl gönnen mochte: einer der zahlreichen Fälle, wo die Eifersucht zwischen den verschiedenen Behörden die Spötter glücklich entwischen ließ.[1]

Die beste Zeit für das politische Drama war die Regierung Ludwigs XII. (1498—1515), der die lachende Wahrheit gerne leiden mochte und, wie wir sehen werden, es auch dahin brachte, daß das politische Drama seinen Ideen dienstbar ward.[2] Aus

1) Vgl. die anziehende Darstellung bei Julleville, Comédiens S. 102 ff.

2) Jean Bouchet sagt an einer öfters zitierten Stelle seiner Epistres moralles (1545), wo er von der Satire spricht:

En France elle a de Sotie le nom
Parce que Sotz des gens de grand renom
Et des petits jouent les grands follies
Sur eschaffaux en parolles polies;
Qui est permis par les princes et roys,

[Fortsetzung der Anmerkung auf Seite 444]

seiner Regierungszeit besitzen wir mehrere Beispiele von eigentlichen Narrendramen, d. h. Dramen, in denen eine Narrengesellschaft auf der Bühne sich selber zur Schau stellt, jedoch meist in der Art, daß die Ereignisse, die sich zwischen dem Narrenkönig, seinen Würdenträgern und Untertanen abspielen, zugleich auch doppelsinnig sich auf die Ereignisse im öffentlichen Leben, in Staat und Gemeinde beziehen. Diese Narrenstücke werden gewöhnlich als ‚Sotties' bezeichnet, doch erscheint das Wort im Sprachgebrauch der Zeit nicht als ein scharf abgegrenzter Gattungsbegriff.[1] Schon bei der früher erwähnten Aufführung in Béthune 1468 handelte es sich vermutlich um eine Sottie. Das älteste nachweisbare Beispiel, daß ein Drama auf dem Titel als Sottie bezeichnet wird, stammt aus dem Jahre 1498; es ist dies die ‚Sottie nouvelle de l'astrologue'. Die Narren unterreden sich hier mit einem Astrologen und mit ‚Chascun', der den Standpunkt des gemeinen Mannes vertritt; indem sie sich scheinbar über die astronomische Konstellation besprechen, tritt es doch mit unverkennbarer Deutlichkeit hervor, daß die politische Konstellation in der ersten Zeit der Regierung Ludwigs XII. gemeint ist, namentlich gibt das Sternbild der Zwillinge Anlaß zu scharfen Ausfällen gegen die einflußreichen Brüder Georges und Louis d'Amboise.[2] Und als noch in demselben Jahre der neue König den Papst Alexander VI. für sich zu gewinnen suchte und dessen Sohn Caesar bei seinem Aufenthalt in Frankreich mit Gunstbezeugungen überhäufte, da wurde der Papst und sein Sohn von den Pariser Studenten, wie ein italienischer Berichterstatter sich ausdrückt, in einer ‚farsa ovvero representatione' mit Spott und

---

A celle fin qu'ils sçachent les derroys
De leur conseil, qu'on ne leur ause dire;
Desquelz ils sont advertis par satire.
Le roy Loys douziesme desiroit
Qu'on les jouast à Paris; et disoit
Que par tels jeux il sçavoit maintes faultes
Qu'on lui celoit par surprinses trop caultes.

1) Vgl. die lehrreiche, aber in dem Bestreben nach deutlicher Absonderung der Gattungen zu weitgehende Abhandlung von Picot, La sotie en France, Romania 7, 236 ff., sowie dessen ‚Recueil général des sotties' Bd. I, Paris 1902, und Lintilhac 2, 179 ff.

2) Nach der Handschrift zuerst herausg. v. Picot, Recueil 1, 195 ff. Wie Picot mit Recht bemerkt, scheint aus V. 420 ff. hervorzugehen, daß der Astrolog schon zwei Jahre früher in einer Sottie aufgetreten war, in welcher der Harn des kranken ‚Monde' untersucht wurde.

Hohn überschüttet;[1] möglicherweise war auch dieses verloren gegangene Stück in den Formen einer Sottie gehalten.

Im Lauf des 16. Jahrhunderts werden dann die Sottien immer häufiger, in unsern Zeitraum fällt noch die allerberühmteste, der ‚Prince des Sots' (Nr. 177). Mit diesem Stück stellten sich die Enfants sans souci in den Dienst der Politik Ludwigs XII., nachdem dieser 1510 mit dem Papst in Krieg geraten war; sie wollten die Schwankenden befestigen und zeigen, wie das Land zu seinem König stehe. Der Verfasser Pierre Gringoire, der die Sache des Königs schon in mehreren gereimten Pamphleten verfochten hatte, war Mère Sotte, also zweiter Vorsteher der Enfants sans souci, und konnte demnach um so eher auf den Gedanken geraten, seine politischen Ansichten in Gemeinschaft mit seinen Genossen in der wirksamsten Form öffentlich darzustellen. Am Fastnachtsdienstag des Jahres 1512 wurde zu Paris in den Hallen Gringoires Stück vorgeführt. Zuerst erscheinen mehrere Mitglieder des Narrenreiches, dann die Prälaten und vornehmen Herren, endlich der Narrenfürst selber. Sie unterreden sich von ihrem Reiche, fortwährend wechselt der Sinn ihrer Worte, bald beziehen sie sich auf die großen Angelegenheiten des Vaterlandes, bald auf die kleinen Interessen und Sorgen der armen Teufel. Sie huldigen ihrem alten Fürsten, der zum Ärger seiner Feinde immer noch frisch und fröhlich ist. Sotte Commune, die Vertreterin der unteren Volksklassen, die nun auch herantritt, ist nicht ganz so begeistert und kampfesfreudig, ‚was kümmert mich der Streit mit dem Papst', sagt sie, ‚ich will vor allem Ruhe haben', und sie läßt sich auch durch das Zureden des Fürsten und seines Gefolges von ihrer Meinung nicht abbringen. Nun aber tritt die Hauptfigur auf, Mère Sotte, als Papst gekleidet, mit Sotte Fiance und Sotte Occasion, denen sie die Pläne ihrer selbstsüchtigen Politik darlegt. Den Geistlichen verspricht sie rote Hüte und bringt sie dadurch mit Leichtigkeit auf ihre Seite, der Adel jedoch bleibt dem Fürsten treu, mit Ausnahme des Seigneur de la Lune, der seine Meinung wechselt wie der Mond sein Licht. Und nun beginnt der Kampf: der Papst ergreift ein Schwert, der Fürst wird von seinen Untertanen zum Widerstand aufgemuntert, nur Sotte Commune jammert, daß sie doch schließlich die Zeche bezahlen müsse. Aber im Handgemenge wird dem Papst sein Gewand heruntergerissen und man

1) Vgl. den Abdruck des Berichts bei Picot a. a. O. S. 234. In dem Bericht ist auch von Maßregeln des Königs zur Bestrafung der Studenten die Rede, doch ist man dabei gewiß nicht sehr streng verfahren.

entdeckt das Narrenkleid der Mère Sotte, die nun von ihrem Thron gestoßen werden soll.

Über das Repertoire der Juristengesellschaften in unserem Zeitraum wissen wir sehr wenig, doch können wir ihnen wohl einige Farcen über juristische Streithändel zuschreiben, so z. B. einen Defloratiönsprozeß (Nr. 145), ferner die Farce du Pect (Nr. 119), wo Mann und Frau sich in förmlicher Gerichtsverhandlung gegenseitig die Schuld des Ereignisses zuschieben, das durch den Titel angedeutet wird, oder ‚Les femmes qui demandent les arrérages' (Nr. 100), wo — gleichfalls in aller Form — die Frau gegen den Mann wegen Nichterfüllung seiner Pflichten einen Prozeß einleitet, sich aber doch noch rechtzeitig mit ihm aussöhnt. Mit der größten Folgerichtigkeit ist der juristische Jargon in der Prozeßszene Coquillarts durchgeführt, wo ein Weib das andere verklagt, ihr den Geliebten abspenstig gemacht zu haben.[1] Vor allem aber gehört unter die juristischen Stücke die berühmteste aller mittelalterlichen Possen, der Avocat Pathelin (gedichtet vor 1470), der bereits in der Zeit seines Erscheinens als Hauptmeisterwerk der Gattung anerkannt wurde. Von keiner anderen Farce können bis um das Jahr 1600 mehr als zwei Drucke nachgewiesen werden, von Pathelin besitzen wir aus demselben Zeitraum fünfundzwanzig; es ist das einzige Possenspiel, das schon in jener Epoche die Literatoren einer eingehenden Besprechung würdigten, das einzige, aus welchem geflügelte Worte als ein dauernder Besitz in den Zitatenschatz übergegangen sind. Pasquier, der uns mit solcher Begeisterung die Geburtsstunde der französischen Renaissancedramatik schildert, ist dabei doch auch ein Verehrer unserer Farce, deren Inhalt er ausführlich erzählt. Das Grundmotiv ist nicht neu; ein geriebener Advokat, der von einem noch geriebeneren Laien hinters Licht geführt wird, ist uns schon bei Eustache Deschamps begegnet. Aber was ist hier aus dem Stoffe gemacht! Pathelin berät sich mit seiner Gattin, der ehrsamen Dame Guillemette, wie sie sich Tuch zu neuen Kleidern verschaffen könnten, natürlich so, daß sie vor dem jüngsten Tage nicht dafür zu zahlen brauchen. Er geht in den Laden des Tuchhändlers Guillaume, den wir uns auf der anderen Seite des Schauplatzes zu denken haben. Zunächst beginnt er eine Unterredung mit dem Kaufmann über dessen seligen Vater und über die guten

1) Verf. 1477, herausg. in den Oeuvres de Coquillart ed. d'Héricault 2, 7 ff. Paris 1857.

alten Zeiten, dann läßt er wie zufällig seine Hand über ein schönes Stück Tuch gleiten und obwohl es gar nicht seine Absicht war, etwas zu kaufen, ist er doch von dem Stoff so entzückt, daß er ihn haben muß; er läßt sich sogar, wenn auch mit schwerem Herzen, den hohen Preis von 24 Sous für die Elle gefallen, der treffliche Stoff hat es ihm angetan. Sechs Ellen werden abgemessen, Pathelin lädt den Kaufmann in sein Haus zu einem Gänsebraten, bei der Gelegenheit soll er gleich sein Geld ausgezahlt erhalten, aber das Tuch will sich der höfliche Pathelin durchaus nicht von Guillaume mitbringen lassen, er trägt es gleich selber nach Hause. Maître Guillaume verrät uns nun in einem Monolog, er habe den Advokaten vier Sous zu viel für die Elle bezahlen lassen, und so haben wir denn auch kein allzugroßes Mitleid mit ihm, wenn wir hören, welchen Kriegsplan Pathelin, nach Hause zurückgekehrt, mit seiner Gemahlin zusammen entwirft, um den Kaufmann zu prellen. Er will sich ins Bett legen; wenn Guillaume kommt, soll seine Frau sagen, er sei schon seit sechs Wochen schwer krank. Guillaume indes läßt nicht auf sich warten, die Frau öffnet tief bekümmert, sie versteht nichts von dem, was ihr Guillaume über die Bezahlung des Tuchs und über den Gänsebraten vorredet, Guillaume wird immer heftiger, die Frau bittet ihn immer dringender, leise zu reden, um den armen Kranken nicht zu stören. Da traut der Kaufmann seinen Sinnen nicht, er läuft wieder in seinen Laden zurück. Weil dort das Tuch tatsächlich fehlt, ist er sicher, daß der Handel kein Blendwerk war, und geht abermals zum Advokaten, entschlossen, sich diesmal nicht abweisen zu lassen. Er tritt ans Krankenlager Pathelins, der angeblich in dem Delirium des Todeskampfes den unglaublichsten Unsinn in allen möglichen Sprachen und Dialekten zum besten gibt, so daß der erschrockene Kaufmann sich wieder aus dem Staube macht. Nun ereilt aber das Schicksal auch den Advokaten. Es erscheint Agnelet, der Schäfer des Kaufmanns, der aus seinen eigenen Herden die Wolle für sein Tuch gewinnt. Agnelet hat, wie er ohne weiteres selber eingesteht, einige Tiere aus der Herde veruntreut, sein Herr hat ihn verklagt, er soll sich vor dem Richter verantworten. Pathelin trägt natürlich nicht die geringsten Bedenken, den faulen Prozeß zu übernehmen, sein Klient soll sich blödsinnig stellen und auf jede Frage bloß wie ein Schaf ‚bee' rufen. Beide begeben sich nun vor den Richter, wo auch der Kaufmann erscheint, der nun ganz aus der Fassung kommt, da er auf einmal den Betrüger als

Advokaten der Gegenpartei vor sich sieht. Er kann vor Aufregung seine Klagen über die gestohlenen Hämmel nicht ordentlich vorbringen, immer wieder verfällt er in Verwünschungen des Advokaten, der ihm sein Tuch gestohlen hat, trotzdem der Richter ihn mit einer seitdem eingebürgerten Redensart auffordert, ‚auf besagten Hammel zurückzukommen' (revenons à ces moutons). Der Fuchs Pathelin tut natürlich, als ob er das alles nicht begreifen könne, und da nun auch Agnelet mit seinem ‚bee' anfängt, erreicht der Wirrwarr seinen Gipfel. Dem Richter bleibt nichts übrig, als Agnelet freizusprechen und die Verhandlung zu schließen. Agnelet und der Advokat sind wieder allein; Pathelin verlangt von seinem Klienten die Bezahlung. Aber dieser hat die Anweisungen Pathelins nur zu gut im Gedächtnis. Er antwortet auf alle Mahnungen ruhig weiter mit bee, und diesmal ist der schlaue Fuchs der Betrogene.

In den Kreis der Studenten und Schüler dürfen wir wohl diejenigen Farcen verweisen, in denen komische Unterrichts- und Examenszenen vorgeführt werden.[1] In einem dieser Stücke (167) tritt eine Mutter auf, die ihren Sohn für einen großen Gelehrten hält, weil er die Gebräuche der Messe nachahmt; sie bringt ihn zum Schulmeister, der ihn fragt, ob er Priester werden wolle. ‚Nein, aber Bischof', dann folgt die Erlernung des Alphabets mit allerlei komischen Mißverständnissen: harmlose Späße, die wohl mehr für die jüngere Generation der lernbegierigen Jugend berechnet waren. Die älteren, dem Kampf ums Dasein näheren behandelten auch in dramatischer Form eine brennende Frage, die sich durch die ganze Literatur des späteren Mittelalters hindurchzieht: das Protektionswesen bei der Verleihung von Pfründen. Die Frage wird auch in der Moralität Nouveau Monde (Nr. 51) berührt, die sich in der Zurückweisung der Eingriffe Roms in das französische Benefizienwesen auf den Standpunkt der Pariser Universität stellt. Ein anderes Stück dieser Art (Nr. 191) gehört schon in die ersten Zeiten der Reformation, die Wissenschaft (Science) verwendet sich bei der Eselei (Asnerye) wegen einer Pfründe für einen gelehrten jungen Kleriker, aber vergeblich, der Günstling der Eselei ist der Badin, die herkömmliche Dümmlingsfigur in den Farcen, der mit Pfründen reichlich bedacht wird und lächerlich aufgeblasen mit der ‚amuche', dem Zeichen seiner geist-

1) Vgl. Nr. 146, 147, 167, 212. Außerdem gehört in Schülerkreise die kindisch harmlose Farce Nr. 91.

lichen Würde einherstolziert. Science läßt es denn auch nicht an einem drohenden Hinweis auf die Anfänge der neuen religiösen Bewegung fehlen. Das Narrenspiel Pattes-Ouaintes (Nr. 162), gleichfalls aus Studentenkreisen hervorgegangen, hat keinen so großen weltgeschichtlichen Hintergrund. Es polemisiert gegen eine neue Steuer, die im Jahre 1492 der Universität Caen auferlegt wurde; die Alma Mater erscheint auf der Bühne umgeben von einem Gefolge von Narren, das ihr aber gegen ihren Verfolger, den Lieutenant général Buriau, der die neue Steuerverordnung durchführte, keine Hilfe zu gewähren vermag. Buriau wird als ein gewissenloser Streber geschildert, der sich zu allem gebrauchen läßt, wenn er nur seinen Profit dabei hat. Allerdings wird er, dem Stil des Narrenspiels gemäß, nicht unter seinem eigenen Namen dargestellt, sondern unter dem Namen Pattes-Ouaintes (gesalbte Hände) und wir erfahren, daß der Magister, der die Rolle spielte, ihn vor seinen eignen Augen in Kleidung und Sprache nachahmte.[1] Der Verräter, der selber ein Zögling der Universität war, bindet seiner Mutter die Hände. Das Stück zeigt uns, wie sehr in Geldsachen die Gemütlichkeit aufhört. Die Universität nimmt die neue Steuer höchst tragisch; sie vergleicht sich mit der weinenden Mutter Rahel und wendet auf sich die Worte des Jeremias an: ‚Omnes amici ejus spreverunt eam et facti sunt ejus inimici.'

Bei der großen Mehrheit der Farcen haben wir gar keinen Anhaltspunkt dafür, aus welchen Kreisen sie hervorgegangen sein mögen, es sind lustige Geschichten an denen sich Darsteller und Hörer aus allen Ständen erfreuen konnten. Übrigens ist es bemerkenswert, daß im komischen Drama der unerschöpfliche Schatz der mittelalterlichen Schwank- und Anekdotenliteratur nicht so stark ausgebeutet erscheint, als man erwarten sollte. Wir fanden dieselbe Erscheinung in Deutschland, doch hat dort wenigstens im folgenden Zeitraum, als Hans Sachs die Führerrolle übernahm, die dramatische Erzählung im Vordergrund gestanden. In Frankreich finden wir unter den 155 Farcen bloß 22, die wir mit Sicherheit oder mit einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit als Dramatisierungen von schwankartigen Erzählungen betrachten können.[2] Doch sind wohl manche Quellen noch verborgen, in

1) Vgl. die Bühnenanweisung S. 25 der Ausg. v. Bonnin ‚Pates balbutiando sicut Buriau'.

2) Vgl. die Nachweise bei Julleville, Répertoire Nr. 66, 82, 95, 106, 142, 151, 152, 174, 183. Nr. 87 beruht auf der ersten Geschichte in Poggius

[Fortsetzung der Anmerkung S. 450.]

vielen Fällen ist es unverkennbar, daß die Farcendichter einzelne Züge aus der Erzählungsliteratur herausgriffen und sie umgestalteten, vor allem aber zeigt sich bei der Wahl und bei der Behandlung der Stoffe in der Farcendichtung derselbe Geist und dieselbe Art, die menschliche Gesellschaft zu betrachten, wie schon früher in den Fabliaus.

Natürlich fehlen nicht die Schwänke von treulosen Frauen. Wir finden da die Geschichte von dem einäugigen Mann, dem seine Frau sein gesundes Auge zuhält, um dem Liebhaber Gelegenheit zur Flucht zu gewähren, die Geschichte vom Liebhaber, der sich in den Hühnerstall verkriecht, dann von einem andern, noch unglücklicheren, der im unappetitlichsten Orte des ganzen Hauses sich verstecken muß und in einem Zustande wieder herauskommt, daß ihn der Ehemann für den Teufel hält. Auch begegnet uns in dieser Gallerie wieder eine Gestalt, die wir schon aus der niederländischen Farce kennen: der Narr, dessen Frau zu früh in die Wochen kommt. Ebenso wurden manche galante Abenteuer des geistlichen Standes dramatisiert, z. B. die böse Geschichte des Poggius von einem Franziskaner, den der Ehemann überrascht und der ein wichtiges Kleidungsstück zurückläßt.[1]

Daneben stehen Schwänke von Frauen, die die Herrschaft im Hause an sich reißen wollen. Neben Boccaccios Geschichte von der Eselsbrücke, die uns schon unter den Lübecker Fastnachtsspielen begegnete, finden wir hier den weitverbreiteten Schwank, wie Mann und Frau wetten, wer sich länger ruhig halten könne.

Facetien, 172 auf Boccaccios. Decamerone IX, 9. Weitere Nachweise (zu Nr. 91, 124, 141, 160, 175) enthält der Aufsatz von Toldo, Études sur le théâtre comique français du moyen âge (in den Studi di filologia romanza 9, 181 ff.), wo die Verwandtschaft der Farcen mit den Fabliaus eingehend dargelegt wird. Vermutliche Zusammenhänge in Nr. 90, 94, 117, 124, 137 und Romania 18, 180.

1) Die Farcendichter ließen sich auch die erste Geschichte aus den Facetien des Poggius nicht entgehen. Ein Mann, der lange Zeit in der Fremde war, kehrt nach Hause zurück und fragt verwundert, woher alle die schönen Sachen kämen, mit denen inzwischen der Geliebte der Frau die Wohnung ausgestattet hat. Die Antwort der Frau lautet regelmäßig: ‚Durch den Segen Gottes.‘ Da bemerkt der Mann ein kleines Kindlein: ‚Woher hast du das?‘ — ‚Auch durch den Segen Gottes.‘ Daß die Geschichte sich zur Farce eignet, hat bereits Lessing bemerkt, der ein ‚Nachspiel mit Hanswurst‘ daraus machen wollte (Ed. Hempel XI², 744). Doch zeigt sich ein eigentümlicher Unterschied zwischen dem Dichter des Mittelalters und dem der Aufklärungszeit; Lessing hielt es für empfehlenswert, an die Stelle Gottes einen wohltätigen Kobold zu setzen.

Sie setzen sich alle beide unbeweglich hin, da kommt ein Kesselflicker herbei, der ihnen vergeblich eine Lebensäußerung zu entlocken sucht. Er treibt nun zunächst mit dem Mann allerhand Unfug; in die eine Hand drückt er ihm einen Löffel, in die andere ein unnennbares Gefäß, dann beschmiert er ihm noch das Gesicht. Die Frau bleibt bei dem allem unbeweglich. Dem galanten Kesselflicker erscheint sie ‚wie Venus, die Göttin der Liebe'. Er sagt ihr auf seine Weise die schönsten Schmeicheleien; als er ihr aber einen Kuß gibt, springt der Mann wütend auf und schreit: ‚Der Teufel soll dich holen, du Lump', worauf denn die Frau mit der größten Ruhe erklärt, sie habe gewonnen. Zum Schluß ziehen sie ins Wirtshaus und die Zuschauer werden aufgefordert mitzukommen. Hierher gehört auch die Farce de la Mandelette (Romania 38, 180), wo der Streit, der sich aus kleinem Anlaß erhebt, in doppelter Form, zuerst zwischen Knecht und Magd, sodann zwischen Herr und Frau ausgefochten wird, eine Situation, die noch lange, bis zu dem Lustspiel von Benedix ‚Gott sei Dank, der Tisch ist gedeckt' auf dem Theater fortlebte. Und dann vor allen Dingen die Farce vom Waschfaß, die Krone all der unzähligen mittelalterlichen Schwänke, die uns den großen Kampf um die Herrschaft im Hause vorführen, zugleich der erste Fall in der dramatischen Literatur, wo in diesem Kampf dem geplagten Manne die furchtbare Gestalt der Schwiegermutter als Bundesgenossin der feindlichen Partei gegenübersteht. Der arme Jaquinot macht uns zunächst in einem kläglichen Monolog zu Vertrauten seiner Kümmernis; er erzählt uns, wie sein Weib ihm das Leben sauer macht und wie ihre Mutter ihr immer recht gibt. Bald kommen Frau und Mutter in eigener Person, in der Zankszene, die sich nun entspinnt, beschwert sich Jaquinot, wieviel Arbeit ihm im Hause aufgebürdet werde, die Schwiegermutter meint, um in Zukunft allen Streit zu vermeiden, sei es am besten, wenn der Mann sich eine Liste aller seiner Pflichten anfertige. Nun beginnt die Frau ihm ein langes Verzeichnis zu diktieren, er muß morgens zuerst aufstehen, muß in der Nacht nach dem Kinde sehen, muß Brot backen, Betten machen, die Windeln auswaschen, die Wäsche in Ordnung halten und wenn er beim Nachschreiben dieses langen Registers Oppositionsgelüste zeigt, wird er durch handgreifliche Drohungen alsbald wieder zum Gehorsam zurückgeführt. Nachdem das Register angefertigt ist, beginnt sogleich die Arbeit, Jaquinot soll seiner Frau helfen die Wäsche auswinden. So steht er geduldig seiner Frau gegen-

über am Waschfaß, aber auf einmal — vermutlich weil der heimtückische Jaquinot die Leinwand zu stark anzieht — strauchelt die Frau und stürzt ins Waschfaß hinein. Trotz all ihrem kläglichen Bitten und Flehen will Jaquinot sie nicht herausziehen, er steht mit der größten Kaltblütigkeit am Faß und verliest sein langes Register, aber er findet den Fall nicht vorgesehen. Die Schwiegermutter kommt auch dazu, ihre Kräfte genügen nicht, um die Frau herauszuziehen und so müssen sie sich denn bequemen, mit dem Manne zu paktieren und ihm für die Zukunft die Herrschaft im Hause einzuräumen. Das komische Motiv, daß jemand eine naheliegende Pflicht nicht ausübt, weil sie nicht vorher ausdrücklich stipuliert war, kommt öfters vor,[1] die Anwendung auf den vorliegenden Fall scheint dem Dichter unserer Farce anzugehören.

Neben solchen Entlehnungen aus der Erzählungsliteratur mag es oft genug vorgekommen sein, daß die lustigen Brüder Ereignisse, wie sie ihnen gerade der Stadtklatsch darbot, in der Form von Farcen verarbeiteten. Von den Basochiens und den Enfants sans souci wird uns dies ausdrücklich berichtet; Henricus Stephanus[2] erzählt, er erinnere sich sehr wohl, wie eine Frau in Paris ihren Mann mit Hilfe einer angeblichen Gespenstererscheinung betrog und wie er diesen Streich, zu einer Farce verarbeitet, in Rouen aufführen sah. Und in der Farce vom Deflorationsprozeß wird am Schluß verblümt darauf hingewiesen, daß es sich um eine wahre Geschichte handle. Sehr beliebt waren auch die Possen, in denen lustige Vagabunden einen Wirt oder Pastetenbäcker um die Zeche prellen, eine Gattung des Spaßes, die auch in der Erzählungsliteratur durch die berühmte Sammlung der Repues franches vertreten ist. Am lustigsten wird aber eine derartige Prellerei im neuen Pathelin (157) vorgeführt, freilich mit Benutzung eines bereits vorhandenen Erzählungsmotivs. Der Held der Farce, unser alter Freund Pathelin, hat diesmal einen Kürschner zu seinem Opfer ausersehen. Er läßt sich von ihm einen Pelz geben und führt ihn in die Kirche, wo gerade ein Priester im Beichtstuhl sitzt; für diesen Priester sei der Pelz bestimmt, und er werde ihn auch sogleich zahlen. Doch ehe der Kürschner anfängt, von dem Geschäft zu reden, findet Pathelin Zeit, dem Priester zu-

1) Vgl. Picot in der Einl. zu der von ihm und Nyrop herausgegebenen Farcensammlung.

2) Vgl. dessen Apologie pour Hérodote, ed. Ristelhuber (Paris 1879) 1, 269 und Julleville, Comédiens S. 249.

zuflüstern, er habe ihm da einen gutmütigen, aber etwas verrückten Menschen zugeführt, der beichten wolle; dann macht er sich mit seiner Beute aus dem Staub. Nun beginnt eine jener beliebten Lustspielszenen, wo zwei Leute sich miteinander unterhalten, ohne zu bemerken, daß jeder von ihnen über einen andern Gegenstand spricht. Die Lustspieldichter der späteren Zeit hatten für solche Szenen in dem Gespräch zwischen Euclio und Lyconides in der Aulularia des Plautus ein klassisches Vorbild, aber auch unser Dichter weiß die Situation gut auszubeuten, obgleich er sie vielleicht zu lange hinauszieht. Sehr komisch ist es, wie der Beichtvater verlangt, der Kürschner solle zuerst niederknieen und wie dieser dann durch das sanfte Zureden des Geistlichen immer mehr in Wut gerät.

Oft haben jedoch die Farcen überhaupt keine Verwicklung, sondern setzen bloß eine komische Situation aus dem Alltagsleben in Szene. So finden wir mehrere Marktszenen: eine Bürgersfrau, die mit Fischweibern lange herumhandelt und ihnen durch ihre Virtuosität im Schimpfen imponiert (Nr. 69); ein Schwerhöriger, der Äpfel und Eier feil hält, seine Kunden nicht versteht und darüber mit ihnen in Wortwechsel und Prügelei gerät (Nr. 134); ein Blinder und sein Junge, die eine Wurst stehlen und darüber ertappt werden (Nr. 72). Eine andere Gruppe bilden die Farcen, die einen Kesselflicker oder einen Kaminfeger oder einen andern Handwerker vorführen und von seinen Handwerksverrichtungen in der Weise sprechen lassen, daß die Zuhörer dabei an eine obszöne Nebenbedeutung denken sollen. Diese widerwärtige Abart der Posse ist auch von Alione nachgeahmt worden.

Wir hatten hier die französischen Farcen hauptsächlich daraufhin zu betrachten, welche Stellung sie in der Geschichte der dramatischen Kunst einnehmen, aber auch gelegentlich dieser Betrachtung mußte sich zeigen, daß sie vor allem als eine Widerspiegelung der zeitgenössischen Kulturzustände von Wert sind. Petit de Julleville und Toldo haben sie von diesem Gesichtspunkte aus in ansprechender Weise behandelt, letzterer auch mit Heranziehung der übrigen Literaturgattungen. Daß die Zustände in Staat und Kirche durch die Farcen eine merkwürdige Beleuchtung erfahren, dafür haben wir schon mehrere Beispiele kennen gelernt, das nämliche gilt für das Treiben der bürgerlichen und der gelehrten Kreise. Auch sehen wir, daß die Frauen hier ebensowenig geschont werden, wie überhaupt in der komischen Literatur des ausgehenden Mittelalters. Die listigen Streiche der buhlerischen

Weiber spielen eine viel größere Rolle, als in den deutschen Fastnachtsspielen und die Zote wird durchaus nicht verschmäht, doch kommt es in den deutschen Fastnachtsspielen ungleich viel häufiger vor, daß der Witz bloß in der Anhäufung von widerwärtigen Schweinereien gesucht wird.[1] Auch wird der Bauernstand nicht in dem Maße wie in den deutschen Spielen mit Schimpf und Hohn überschüttet. Wenn in einer Farce (Nr. 127) ein dummer Bauernjunge geschildert wird, der zum Markt in die Stadt kommt, so ist das im Grund genommen ein harmloser Spaß. Weit häufiger ist der Fall, daß die Farce sich des gedrückten kleinen Volkes annimmt, besonders gegenüber den nichtsnutzigen Kriegsleuten, die vor dem Feind ihre Kräfte schonen und dafür die Bauern mißhandeln und ausplündern. Für den Typus des prahlerischen Soldaten, der uns später noch beschäftigen wird, sind in diesen Farcen schon manche Charakterzüge geliefert.[2] Die Farce Nr. 71 behandelt ein lustiges Duell zweier solcher Prahlhänse, die gegenseitig voreinander die größte Angst haben; in Nr. 86 tritt ein Krieger auf, der sich rühmt einen Gefangenen gemacht zu haben, vor dem er sich im Grund genommen selber fürchtet; schließlich stellt sich heraus, daß es ein armer deutscher Pilgersmann ist. Wenn in den Jahren zwischen 1450 und 1545 sich mehrere Belege dafür finden, daß in der Karnevalszeit eine Farce ‚le jeu d'Odengier' aufgeführt wurde, so bezieht sich dieser Titel wahrscheinlich auf den kläglichen Helden einer komischen Erzählung,[3] der unter anderm einmal im Zweikampf von einem alten Weib besiegt wurde und hierauf diesem Weib seine demütige Unterwerfung durch einen zeremoniellen Kuß von einem sehr niedrig-komischen Charakter bekunden mußte.

Daneben fehlt es nicht an allerlei komischen Handwerkertypen, mit denen sich der Volkswitz so gerne beschäftigt; wir finden da den spitzbübischen Müller, den lustigen Schuster, den

---

1) Im Jardin de plaisance (s. o. S. 181) wird ‚pro comediis' vorgeschrieben: Secondement que lon y mecte Tous motz ioyeux sans vilennie, Sans nommer mot fort deshonneste, Car ort langaige est ennuye A toute honneste compaignie Especialement aux dames. Si soit la matiere fournie De motz ioyeux et non infames. Also etwas Ähnliches wie die aristotelische Lehre, s. u. Bd. II S. 290.

2) Vergleiche besonders Nr. 71, 86, 108, 114.

3) Vgl. Roy III, 105; die Erzählung bei Barbazan & Méon, Recueil de fabliaux (1808) 4, 217 ff. Über eine ähnliche Situation in einem englischen Drama s. u. Bd. IV S. 350.

vagabundierenden Kesselflicker;[1] die Arzt- und Quacksalberszenen sind jedoch weit seltener, als in Deutschland. Bemerkenswert ist es, daß wir weder in den deutschen, noch in den französischen Possenspielen des Mittelalters eine stehende komische Figur mit bestimmten Charakterzügen und bestimmten Abzeichen, etwa in der Art des Harlekin, nachweisen können. In den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts begegnet uns allerdings eine solche Gestalt, der Tölpel Badin. Marot hat noch vor 1532 ein wehmütig-heitres Gedicht auf das Hinscheiden des Jean Serre verfaßt, der als Possenspieler berühmt war. In diesem Gedicht[2] preist er die Leistungen des dahingeschiedenen in der Rolle des Badin und auf diese Rolle wird es sich auch beziehen, wenn Marot weiterhin erzählt, welche fröhliche Stimmung Jean entfesselte, wenn er in den Saal trat, in einem schmutzigen Hemd, das Gesicht mit Mehl bestreut, das Haupt bedeckt mit einem Kinderhäubchen. Offenbar war das die stereotype Tracht des Badin.[3] Auch Rabelais bemerkt einmal, daß die Jongleurs immer ihre besten Leute für die Rolle des Badin bestimmten. Doch läßt sich dieser Typus, wie gesagt, nicht ins eigentliche Mittelalter zurückverfolgen. Zuerst ist er nachweisbar in einer Farce aus der Zeit Julius II. (1503—13, Nr. 110); hier fragen ihn drei Leute aus, was er wohl tun würde, wenn er der liebe Gott wäre. In andern Farcen (z. B. 137) treibt er als Diener ganz ähnliche Späße wie Harlekin; er läßt sich von seiner Herrin rufen und zögert damit zu erscheinen, oder die Herrin und ihr Liebhaber wollen ihn los sein und schicken ihn mit einem Auftrag fort, aber zu ihrer Verzweiflung kommt er immer wieder zurück, um sie nach Einzelheiten des Auftrags zu fragen, also die wohlbekannten Lazzi vom Wiederkommen. Das alles spricht mehr dafür, daß sich der Typus erst im 16. Jahrhundert ausgebildet hat.

Wie der Inhalt, so ist auch die Form lebendiger und mannigfaltiger als in den deutschen Fastnachtsspielen. Durchweg herrscht die Reimbrechung, ebenso wie in den Mysterien tritt manchmal das Triolet an die Stelle der gepaarten Reime; öfters werden auch lustige Liedchen eingelegt. Der deutsche Gebrauch, wonach die

1) Vgl. Nr. 82, 83, 98, 151, 187—190. In Nr. 152 rettet der Müller durch seine Schlauheit den Abt, dem die bekannten drei Rätselfragen vorgelegt werden.

2) Abgedruckt bei Julleville, Comédiens S. 181 ff.

3) In der undatierbaren Farce vom eifersüchtigen Ehemann (Nr. 137) erscheint der dumme Bediente Colinet ‚habillé en badin‘.

Aufführung durch einen Herold eingeleitet wurde, scheint in Frankreich unbekannt gewesen zu sein. Nur bei einer Farce, die 1473 in Turin niedergeschrieben wurde (Nr. 169), scheint es mir, daß die ersten Worte einem besonderen Prologsprecher in den Mund gelegt werden müssen. Derjenige, der im Stück das letzte Wort hat, richtet gewöhnlich auch einen Abschiedsgruß an die Zuschauer: ‚Adieu toute la compaignie' oder: ‚Veuillez prendre en gré nos esbas' oder ähnlich; manchmal kommt auch noch ‚Une chanson pour dire adieu.' Merkwürdig sind fromme Schlußphrasen, wie z. B. im Deflorationsprozeß (Nr. 145), wo sie eigentlich sehr wenig hinpassen.

Schließlich sei bemerkt, daß wir aus der Blütezeit der Farcen auch noch mehrere komische Monologe besitzen,[1] wie sie die Spielleute von jeher auf ihrem Repertoire hatten. In der Epoche, zu der wir nunmehr vorgeschritten sind, verdient diese Form eigentlich nicht mehr unsere Berücksichtigung. Zum großen Teil gehören die Monologe in die Gattung der Sermons joyeux, Reden im Predigtton über die heilige Traube, den heiligen Häring, den heiligen Schinken und ähnliche Themata; Petit de Julleville vermutet wohl mit Recht, daß diese Gattung sich im Zusammenhang mit der Parodie des Gottesdienstes unter der Herrschaft der Narrenbischöfe entwickelt habe. Außerdem ist unter diesen Stücken noch ‚le Franc-Archer de Bagnolet' bemerkenswert, eigentlich kein Monolog, sondern eine komische Soloszene und zwar eine meisterhafte Durchführung des Kunststücks, in eine solche Szene Abwechslung und dramatisches Leben zu bringen. Der Held gehört zu der viel verspotteten Gattung der prahlerischen Soldaten,[2] aber während er uns seine Heldentaten aufzählt, fällt sein Blick auf eine Vogelscheuche, die er für einen Kriegsmann hält. Da

---

1) Aufgezählt bei Julleville, Répertoire Nr. 214—253; vgl. Picot, Le Monologue, Romania Bd. 15—17. — Die Bezeichnung ‚Monologue' scheint um das Jahr 1500 aufgekommen zu sein. Die ältesten Beispiele sind wohl die bei Julleville unter Nr. 218 und 238 aufgezählten, in letzterem Fall bezeichnet der Dichter (Pierre Taserye 1504) sein Werk als ‚monologue seul'. Offenbar ist dies Wort ebenso wie ‚trialogus' durch falsche Analogie aus dem Wort ‚dialogus' entstanden, das man irrtümlich mit ‚Gespräch unter zweien' übersetzte, s. u. Buch VIII S. 499.

2) Die Truppengattung der Francs Archers wurde 1448 gestiftet und 1480 aufgehoben; damit ist auch die Entstehungszeit des Monologs bestimmt. Vgl. Rép. Nr. 226. Die Bezeichnung ‚Monologue' findet sich im ersten Druck von 1532.

überkommt ihn eine wahnsinnige Angst, bis er endlich die wahre Natur des Schreckbildes erkennt und mit ingrimmiger Tapferkeit darauf loshaut.

* * *

England hat nach dem Interludium de clerico et puella (S. 401) das ganze Mittelalter hindurch kein weiteres komisches Drama aufzuweisen. Doch können wir voraussetzen, daß die Produktionen der Spielleute, von denen in urkundlichen Nachrichten öfters die Rede ist, auch hier mitunter einen dramatischen Charakter annahmen. Bei manchen komischen Szenen in den geistlichen Spielen gewinnen wir den Eindruck, als ob vielleicht den Verfassern Motive aus Possendichtungen vorgeschwebt hätten, so bei den Quacksalberszenen im Hostienmirakel und bei den Szenen zwischen Kain und seinem Knecht in den Towneley Mysteries. Daß man in England auch in Universitätskreisen das Drama pflegte, ergibt sich aus dem Rechnungsbuch eines Cambridger Kollegiums, in welchem für 1386 ein Posten für einen gestickten Mantel und sechs Larven und Bärte in der Komödie (pro pallio brusdato et pro sex larvis et barbis in comoedia) verzeichnet ist.[1] Außerdem könnte man vielleicht noch die Spiele von Robin Hood in den Bereich des komischen Dramas ziehen, wenn sie auch manche Berührungspunkte mit den früher erwähnten Aufzügen aus Geschichte und Sage darbieten. Wie es scheint, schlossen diese Spiele sich gewöhnlich an die Maifeste an, bei denen sich die Lebenslust des ‚merry old England' in Schmausereien, Tänzen, Kampfspielen und andern Volksfestlichkeiten offenbarte. Die Tänze, die man bei diesem Fest aufführte, werden öfters als Morris-dances bezeichnet; es scheint, daß die Mitwirkenden in Charaktermasken auftraten, die aus den Robin-Hood-Balladen entlehnt waren. Der Held dieser Balladen war bekanntlich eine Lieblingsgestalt der englischen Volkspoesie; von der Staatsgewalt geächtet, führte er in einem Walde mit seinen Genossen ein freies, ungebundenes, an Abenteuern reiches Leben. Und es war natürlich, daß diese

1) Vgl. Retrospective Review, vol. XII. (1825) S. 7. Auffallend ist hier die Bezeichnung ‚comoedia' (s. o. S. 162), die in den Akten der Pariser Universität nicht vorkommt. Die Tänze der Chorknaben in Frauenkleidung (vgl. Warton, History of Englisch poetry, London 1871, Bd. 2, 231) hatten wohl keinen eigentlich dramatischen Charakter. Dagegen müssen wir vermutlich an Farcen denken, wenn z. B. die Londoner Brauerzunft 1435 ‚4 clerkis of London, for a play' bezahlte; diese und ähnliche Zahlungen erwähnt Chambers 2, 382.

Gestalten der fröhlichen Menge vor Augen standen, die zum Maifest in die wieder erwachende Natur hinauszog. Das älteste unter den dramatischen Robin-Hoodspielen ist bloß in einem handschriftlichen Bruchstück aus der Zeit um 1475 erhalten, das nächstälteste bildet den Schluß der Sammlung von Robin-Hood-Balladen, die Copland c. 1550 herausgab; hier wird ausdrücklich bemerkt, es sei zur Aufführung bei den Maispielen sehr geeignet.[1] Doch gab es wahrscheinlich schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts Robin-Hood-Dichtungen mit dramatischem Charakter; der Chronist Bower (1441—47) erzählt, daß das Volk den ‚Robertus Hode' und seine Gesellen in Komödien und Tragödien zu feiern pflege.[2] Das eigentlich dramatische Element tritt in den erhaltenen Stücken sehr zurück. In dem älteren kommt ein Edelmann zu Robin und schlägt ihm vor, sich mit ihm im Schießen zu messen. Nachdem dies geschehen ist, folgen andere Kraftproduktionen. Schließlich fechten sie zusammen; Robin bleibt Sieger und schneidet dem Ritter das Haupt ab. Einen ähnlichen Charakter hat das spätere Stück. Hier kämpft Robin zuerst mit einer der populärsten Figuren des Balladenkreises, dem lustigen Klosterbruder Tuck, dann mit dem stolzen Töpfer; beide Szenen folgen gänzlich unvermittelt aufeinander. Offenbar sollten diese Spiele vor allen Dingen den Darstellern Gelegenheit geben, ihre Kraft und Gewandtheit zu zeigen; den nämlichen Zweck hatten ja auch mehrere Nürnberger Fastnachtsspiele.

* * *

Wenn man die Entwicklung des komischen Dramas in den verschiedenen Ländern vergleicht,[3] so läßt sich eine ähnliche Erscheinung feststellen, wie bei den geistlichen Spielen, es treten uns zahlreiche Analogieen entgegen, aber nur verhältnismäßig

1) Beide herausg. v. Child, English and Scotch Ballads, T. V, Boston 1888, S. 90, 114. Das Bruchstück gehört offenbar zu einer Dramatisierung der Ballade von Robin Hood und dem Sheriff von Nottingham; vgl. Manly 1, 279 und Malone Society's Collections 1, 120.

2) Zitiert nebst andern Belegen aus dem 15. und 16. Jahrhundert bei Child S. 40. Über die bildliche Darstellung eines dramatischen Maientanzes aus dem 15. Jahrhundert vgl. Child S. 45.

3) Die Anfänge des komischen Dramas in Italien und Spanien sollen in den folgenden Bänden dargestellt werden; die ältesten Denkmäler, die sich dort erhalten haben, gehören in die letzten Jahrzehnte des hier besprochenen Zeitraums.

wenige Fälle einer direkten Entlehnung. Allerdings sahen wir, daß auch in dieser Kunstgattung der französische Einfluß nach den Niederlanden und nach dem nordwestlichen Italien hinüberwirkte. In Deutschland zeigen sich nirgends Spuren dieses Einflusses; die Nürnberger Fastnachtsspiele haben ein durchaus eigenartiges Gepräge und reichen auch in der handschriftlichen Überlieferung weiter zurück, als die meisten französischen Farcen. Nur in einem einzigen Fall besitzen wir eine französische und eine deutsche Dramatisierung des nämlichen Schwankstoffes. Es ist dies die Geschichte vom Kaiser und Abt, doch zeigt hier eine Vergleichung daß die beiden Stücke außer dem Stoffe nichts Gemeinsames haben. Und es liegt kein Grund vor, einen andern Sachverhalt vorauszusetzen, wenn wir von verloren gegangenen deutschen Stücken hören, deren Stoff auch in Frankreich dramatisiert wurde.[1] Einzelne komische Effekte könnten vielleicht durch internationale Entlehnung zu erklären sein, z. B. wenn in dem Fastnachtsspiel Nr. 56 ebenso wie in den komischen Szenen mancher französischen Mysterien der Knecht eines Schenkwirts an der Tür des Wirtshauses eine Lobrede auf den Wein hält, um die Vorübergehenden anzulocken, oder wenn eine lustige Person die Prahlereien eines Miles gloriosus durch spöttische Zwischenbemerkungen persifliert, wie dies in einem Tiroler Osterspiel und ebenso auch in einer französischen Farce der Fall ist.[2] Aber bei diesen Beispielen und bei allen andern, die man noch vorbringen könnte, handelt es sich um lustige Einfälle, auf welche sehr wohl auch zwei Leute in verschiedenen Ländern unabhängig voneinander geraten konnten.

---

1) Dies gilt von der ‚Eselsbrücke' (s. o. S. 431 und S. 450), sowie von den verjüngten alten Männern (Petit, Répertoire Nr. 101; vgl. Lübeck 1435, 1478 und Möskirch s. o. S. 428); die Verjüngung eines alten Weibes durch einen Schmied (s. o. S. 407) beruht vielleicht auf einer alten legendarischen Überlieferung, vgl. Horstmann, Altenglische Legenden N. F., Heilbronn 1881, S. 322 ff. Die Farce ‚Des hommes qui font saler leurs femmes' wird von Keller S. 1517 und nach ihm von Scherer irrtümlich mit den deutschen Spielen vom Einsalzen der Mägde (Keller Nr. 76, 77) in Zusammenhang gebracht; außer dem ähnlich klingenden Titel haben diese Stücke nichts miteinander gemeinsam.

2) S. o. S. 245 und Julleville, Répertoire Nr. 112. Derselbe Effekt schon in der römischen Komödie, z. B. Terenz, Eunuchus 422. Daß man die im parodistischen Predigtton gehaltenen Anfangsworte des deutschen Fastnachtsspiels Nr. 70 nicht mit den französischen Sermons joyeux in Verbindung zu bringen braucht, versteht sich von selbst.

Manches derartige mag schon in der Zeit vor der Differenzierung der Nationalitäten bei den von Land zu Land herumziehenden Spielleuten gebräuchlich gewesen sein. Übrigens wird von diesen Dingen noch einmal die Rede sein, wenn wir das Aufkommen neuer Formen des komischen Dramas im folgenden Zeitraum betrachten. Wir werden alsdann darlegen müssen, was von den komischen Motiven des Mittelalters auch in diese neuen Formen überging und wie sich die kurze schwankartige Posse weiter entwickelte, die Kunstform, über welche das komische Drama im Mittelalter nicht hinauskam.

Siebentes Buch.

Die Moralitäten.

Mit dem Ausdruck ‚Moralitäten' bezeichnen die Literarhistoriker diejenigen Dramen des ausgehenden Mittelalters und der Reformationszeit, in welchen die Träger der Handlung ausschließlich oder vorwiegend personifizierte Abstracta sind. Noch ehe diese Art des Dramas im 15. Jahrhundert gebräuchlich zu werden begann, bediente man sich in Frankreich des Wortes ‚Moralité', um sittlich-lehrhafte Dichtungen überhaupt zu bezeichnen. Späterhin wurde das Wort auch auf allegorische Dramen angewendet, die keinen sittlich-lehrhaften Inhalt hatten, ja sogar mitunter auf Dramen, die wir zu den Mysterien oder zu den Possenspielen rechnen würden.[1] Also wiederum ein Fall, wo wir für unsere Zwecke die Bedeutung eines mittelalterlichen Kunstausdruckes schärfer abgrenzen.

Es ist bekannt, welch eine wichtige Rolle das allegorische Element in der mittelalterlichen Literatur spielt; wir haben ja dies Element auch schon wiederholt in das geistliche Drama eingreifen sehen. Bereits im Tegernseer Antichristspiel treten die Gestalten der Hauptreligionen auf, in den Mysterien aus der späteren Zeit fanden wir Szenen, wie die Abholung des Lazarus durch den Tod[2] oder den Streit zwischen Ecclesia und Synagoge oder den Prozeß der Barmherzigkeit und des Friedens gegen die Gerechtigkeit und die Wahrheit; in manchen Fällen, z. B. bei der

1) Zur Geschichte des Wortes vgl. Julleville, Comédie S. 45 ff. In England nannte man, soviel mir bekannt ist, in der älteren Zeit diese Stücke niemals moralities, sondern immer bloß moral plays resp. moral interludes. Die Bedeutung des Worts ‚interlude' (nicht ‚Zwischenspiel', sondern überhaupt ‚dramatisches Spiel') wurde zuerst von Chambers erkannt, s. u. Bd. IV S. 268.

2) S. o. S. 226. In der Passion von Semur erscheinen zwei solche Gestalten zu wiederholten Malen: ‚Mors naturalis' zuerst beim Tod Adams, ‚Mors inferni' zuerst beim Tod Kains.

Erhängung des Judas durch die Desperatio und beim Auftreten der Force-de-Courage im Mysterium von St. Fiacrius, liegt es nahe, eine Rückwirkung der Moralitäten auf die Mysterien anzunehmen. Auch in den Streitgedichten (Débats) treten mitunter, obwohl nicht gerade häufig, personifizierte Abstracta einander gegenüber; die zahlreichen Streitgedichte zwischen den Vertretern einzelner Alters- und Berufsklassen (z. B. zwischen einem alten und einem jungen Manne), oder zwischen Tieren und leblosen Wesen (z. B. zwischen Wasser und Wein) haben eigentlich mit der allegorischen Dichtung nichts zu tun.

Daß mitunter die Streitgedicht-Literatur in das Drama übergreift, haben wir schon früher gesehen; hier muß noch auf zwei Motive dieser Literatur hingewiesen werden, die sich besonders zur dramatischen Behandlung eignen, jedoch in einem Stil, welcher zwischen der Moralität und der Posse in der Mitte steht. Zunächst der Streit zwischen Karneval und Fasten, der schon in den undramatischen Bearbeitungen oftmals eine humoristische Färbung annahm und zu einer Darstellung am Schluß des Faschings sehr geeignet erscheinen mußte. So spielte man 1485 in Tours eine Streitszene zwischen den Fürsten Charnau und Caresmo, die indes durch einen Vergleich zwischen den feindlichen Mächten beendigt wurde.[1] Eine Abart des lustigen Streites ist der Kampf zwischen der Wurst und dem Häring, aufgeführt 1505 in Zittau zur Fastnachtszeit; der Schulkollaborator, der die Wurst darstellte, wurde in einen Röhrtrog geworfen.[2] Von dramatischen Texten, die diesen Stoff behandeln, haben sich jedoch aus dem Mittelalter bloß zwei erhalten. Der eine stammt aus Schweden, ein kurzes Zwiegespräch zwischen Jul- und Fastenzeit;[3] die Fastenzeit, eine blasse und abgemagerte Gestalt, ermahnt die Julzeit, sie möge über dem Essen und Trinken nicht ihr Seelenheil vergessen; die Julzeit dagegen will sich nicht von dem gefüllten Trinkhorn trennen. In einer italienischen Repräsentation, die denselben Stoff in Oktaven behandelt, scheint noch mehr ein ernster Ton vorzuherrschen, hier wird dargestellt, wie die Fastenzeit mit dem Karneval auch dessen Genossen Inepta laetitia, Multiloquium usw. fortjagt.[4] In

1) Vgl. Métais, Bulletin de la société archéol. d. Touraine 8, 28.

2) Vgl. Kämmel, Geschichte des deutschen Schulwesens im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, Leipzig 1882, S. 203.

3) Abgedruckt bei Ljunggren S. 133.

4) Nach einer Handschrift von c. 1500 herausg. von Amalfi, Neapel 1890. Eine Besprechung dieser mir unzugänglichen Ausgabe im Giornale stor. della lett. ital. 18, 454 f.

anderer Weise hat Juan del Encina das alte Streitmotiv für eine Ekloge benutzt, die zur Aufführung am letzten Tage des Faschings bestimmt war.[1] Die Hirten wollen sich noch einmal an Rauchfleisch und Wein gütlich tun. Einer unter ihnen erzählt, er habe gesehen, wie die Cuaresma den Carnal in die Flucht schlug, auf seiten Cuaresmas kämpfte die Zwiebel und die Sardine, auf seiten Carnals die Wurst und der Krapfen. Zum Schluß singen die Hirten ein Lied mit dem Refrain ‚morgen werden wir fasten'. Man sieht also, daß die lustige Allegorie sich fast über das ganze Abendland verbreitet hat. Auch von dem Kampf zwischen Sommer und Winter,[2] der zu den ältesten und beliebtesten Motiven der Streitgedichtliteratur gehört, besitzen wir dramatische Bearbeitungen mit komischer Färbung. Eine ist in der niederländischen Sammlung der ‚abele spelen' überliefert mit der Posse von Rubben als Nachspiel. Hier ist ein Hauptstreitpunkt, welche Jahreszeit für die Liebe vorteilhafter sei. Venus soll den Streit entscheiden, sie weist darauf hin, daß nach den Regeln der Natur und der Gestirne beide regelmäßig aufeinander folgen müßten und ermahnt sie zur Eintracht. Alle sind mit diesem Ausspruch zufrieden, nur nicht der arme Schelm Cockijn, der sich auf die Besiegung des Winters gefreut hatte, weil er im Winter frieren muß.[3] Von einer Szene zwischen Sommer und Winter in der Sterzinger Sammlung wird später noch die Rede sein. Bekanntlich hat in manchen Gegenden bis in unsere Zeit hinein der Gebrauch bestanden, in der Frühlingszeit eine Art Kampfspiel zwischen Sommer

1) Abgedr. bei Böhl y Faber S. 17 ff. Unter Carnal ist hier, wie Ferdinand Wolf bemerkt, die ganze Zeit zu verstehen, in welcher Fleisch gegessen wird. In dem Streitgedicht des Erzpriesters von Hita (1343) tritt Carnal zu Ostern wieder als Eroberer auf. — Die erhaltenen französischen dramatischen Bearbeitungen dieses Themas (aufgezählt von Picot, Catalogue de la Bibliothèque Rothschild S. 257) reichen nicht ins Mittelalter zurück.

2) Über den Conflictus veris et hiemis (c. 800) vgl. Ebert, Gesch. d. christl. lat. Litt. Bd. II, Leipzig 1880, S. 68 f; über eine Altercatio hiemis et aestatis in Vagantenzeilen vgl. Notices et extraits 29 II, 275.

3) Außerdem hat sich noch aus dem 15. Jahrhundert das Bruchstück eines niederländischen Dramas erhalten, dem der erste Herausgeber (Leendertz S. 436 ff.) den Titel ‚Van den Somer ende van den Winter' gegeben hat. Doch ist der Zusammenhang nicht ganz klar. In dem Teil, der sich erhalten hat, tritt der Streit der Jahreszeiten zurück gegenüber den Klagen des armen Mannes, der unter dem strengen Winter leidet und den ein reicher Geizhals schroff abweist. Zwar wird der Geizhals von ‚Barmherzigkeit' und ‚Wahrheit' zur Milde ermahnt, aber ‚Gierigkeit' und ‚Festhalten' bestärken ihn in seinem Widerstand.

und Winter darzustellen, das mit der Vertreibung des Winters endigt; es wäre wohl denkbar, daß die alte Sitte auf die Streitgedichte von Einfluß war. Schließlich sei noch auf ein Gedicht des Eustache Deschamps hingewiesen,[1] wo vier Ämter des königlichen Hofhalts, Cuisine, Sausserie, Panneterie und Eschansonnerie (Schenkenamt), um den Vorrang streiten, bis endlich der Maître d'hôtel sie zur Eintracht ermahnt. Das Gedicht unterscheidet sich ebenso wie das niederländische von Sommer und Winter durch eine lebhaftere Bewegung von der großen Masse der Streitgedichtliteratur, es ist auch neben dem niederländischen Gedicht das erste dieser Art, das nachweislich für die Aufführung bestimmt war.

Im Zusammenhang mit den allegorischen Aufführungen sind auch die Totentänze zu erwähnen. Ihr Verhältnis zu der dramatischen Kunst ist meist sehr verschwommen und unklar dargestellt worden, bis in neuerer Zeit die Untersuchungen Seelmanns über die ganze Frage ein neues Licht verbreiteten.[2] Seelmann hat nachgewiesen, daß zwei Totentänze aus dem 15. Jahrhundert, ein Lübecker und ein spanischer, von allen erhaltenen Texten der ursprünglichen Form am nächsten kommen. Beide Texte bestehen aus achtzeiligen Strophen, der Tod fordert Vertreter von allen Ständen der Gesellschaft (Papst, König, Kaufmann usw.) einen nach dem andern zum Tanze auf, der Aufgerufene äußert alsdann seine Gefühle jedesmal in einer Strophe, hierauf läßt sich wieder der Tod in einer Strophe vernehmen, deren erste sieben Zeilen eine Erwiderung auf die Worte des Vorredners enthalten, während in der achten ein neues Opfer herbeigerufen wird.[3] Auch das ist beiden Texten gemeinsam, daß zu Beginn ein Prediger Worte

1) Oeuvres 7, 175 ff.

2) Vgl. W. Seelmann, Die Totentänze des Mittelalters (Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung 17, 1 ff. mit ausführlicher Bibliographie; Separatausg. Norden 1893).

3) Str. 13 des Lübecker Totentanzes möge als Beispiel dienen. Der Tod sagt zum König:

Al dyne danken hestu geleyt
Na werliker herlicheyt.
Wat batet? du most in den slik,
Werden geschapen myn gelik.
Recht gevent unde vorkeren
Hestu under dy laten reigeren
Den armen niegene leed want!

Zum Bischof:

Her bischop, nu holt an de hant!

der Ermahnung an die Anwesenden richtet. Seelmann denkt sich den Schauplatz in der Kirche, auf einer Bühne mit zwei Zugängen, deren einer ein Grab vorstellt. Der Tod steht auf der Bühne und ruft zuerst den Papst, dieser tritt auf der einen Seite herein und wird vom Tod im Tanzschritt auf die andere Seite zum Grabe geführt, während dieser Zeit spricht er seinen Klagvers und der Tod antwortet ihm.

Wir haben schon früher Beispiele kennen gelernt, daß geistliche Redner den Eindruck ihrer Worte durch kurze dramatische Szenen zu verstärken suchten. Zum weitaus größten Teil bezogen sich diese Szenen auf die Passion; der Gedanke, auch die Allgewalt des Todes in Verbindung mit der Predigt anschaulich vorzuführen, entstammt ohne Zweifel dem Geist eines Volksredners, der die tiefe Wirkung solcher Szenen kannte. Die Vermutung liegt nahe, daß er dem Franziskanerorden angehörte, in welchem man derartige Ausschmückungen der Predigt besonders liebte.[1] Bis jetzt sind nur zwei Aufführungen des Totentanzes nachgewiesen, die eine 1453 in Besançon bei Gelegenheit eines Provinzialkapitels der Franziskaner, die andere vier Jahre früher, 1449 in Brügge vor dem Herzoge Philipp dem Guten; aus den herzoglichen Rechnungsbüchern ergibt sich, daß der Maler Nicaise de Cambray ein Geldgeschenk dafür erhielt, daß er mit seinen Genossen in der Wohnung des Herzogs, ‚certain jeu, histoire et moralité sur le fait de la danse macabre'[2] aufgeführt hatte. Es scheint, daß in diesem Falle das Motiv der Predigtszene zu einer abgerundeten dramatischen Aufführung benutzt wurde. Seine große Berühmtheit verdankt das Totentanz-Motiv vor allem den bildlichen Darstellungen, daß diese jedoch ursprünglich auf der Predigtszene beruhen, wird dadurch bewiesen, daß öfters zu Anfang der Reihe ein Prediger auf der Kanzel dargestellt ist.

---

1) Hierzu vgl. oben S. 321, 361. Seelmann meint, die gemeinschaftliche Grundlage der weit auseinanderliegenden Texte sei in Frankreich zu suchen. An sich wäre das sehr wahrscheinlich; wenn man jedoch annimmt, daß es sich um ein Predigtmotiv handelt, dann ist es auch sehr schwer, den Entstehungsort zu bestimmen. Die reichhaltige Totentanzliteratur der letzten Jahre kann hier unberücksichtigt bleiben; gegen die Ergebnisse Seelmanns, soweit sie uns hier angehen, ist nichts Überzeugendes vorgebracht worden.

2) Die Herkunft dieser französischen Bezeichnung des Totentanzes ist noch nicht völlig aufgehellt, vgl. Seelmann S. 24 ff.; in den Niederlanden findet sich schon vor 1482 die Bezeichnung ‚Makkabeusdans', vgl. Nauta in der Romania 24, 588.

Aber alle bisher besprochenen Motive spielen in dem allegorischen Drama des Mittelalters nur eine untergeordnete Rolle gegenüber dem Hauptmotiv, dem Kampf der guten und bösen Seelenkräfte, der in der christlichen Literatur zuerst von Prudentius in der Psychomachie (c. 400) dargestellt wurde. Prudentius will in seinem allegorischen Epos zeigen, welche Feinde dem Menschen in seinem eigenen Innern erstehen und welche Streiter Christus ausersehen hat, um die Angriffe dieser Feinde zurückzuschlagen. Die große Feldschlacht zwischen den Tugenden und Lastern löst sich wie ein Homerischer Kampf in eine Reihe von Einzelgefechten auf; Fides streitet gegen Idolatria, Pudicitia gegen Libido, Patientia gegen Ira, Superbia gegen Humilitas. Mit wirkungsvoller Rhetorik stellt uns der Dichter diese allegorischen Wesen in ihrer Körpergestalt, ihrer Kleidung und ihrem ganzen Gebaren vor Augen: so die Superbia, die hoch zu Roß einhersprengt und die unscheinbare Humilitas trotzig verhöhnt, die arglose Eintracht, die üppige Luxuria auf ihrem gold- und edelsteingeschmückten Prachtwagen mit Jocus, Amor, Pompa und Voluptas als Begleitern, dann Fides, die sich voll sicheren Vertrauens unbewehrt und unbewaffnet in den Kampf stürzt, Avaritia, die Verderberin der Welt, die zur List ihre Zuflucht nimmt: sie verbirgt ihr Schlangenhaar, hüllt sich in ein weißes Gewand und erscheint als Sparsamkeit.

Die Psychomachie des Prudentius ist vor allem deshalb merkwürdig, weil die allegorische Darstellung der Seelenkämpfe von nun an ein Lieblingsgegenstand der christlichen Literatur blieb. Prudentius war einer der gelesensten Schulautoren, das Grundmotiv der Psychomachie kehrt in mehreren lateinischen Lehrgedichten wieder, vor allem, um nur das berühmteste und verbreitetste zu erwähnen, in dem Anticlaudianus des Alanus ab Insulis († 1202).[1] Auch in den Volkssprachen wurde der Streit der Tugenden und Laster dargestellt. In dem Tournoiement de l'Antechrist von Huon de Méri (c. 1228) sind Christus und der Antichrist die Heerführer, in William Langlands Lehrgedicht von der Vision Peters des Pflügers wird der Kampf als Belagerung einer Burg aufgefaßt, in welcher sich der Mensch und die Christenheit befinden. Sehr verbreitet war auch eine Variation des allegorischen Kampfes, in welcher dem Menschen die drei feindlichen Mächte Welt, Fleisch und Höllengeist (mundus, caro, daemonia)

1) Über dieses und andere lateinische Gedichte verwandten Inhalts vgl. Leist, der Anticlaudianus. Progr. Seehausen 1878—1882.

gegenüberstehen, ein Gedanke, der seit dem 12. Jahrhundert in der Erbauungsliteratur häufig vorkommt und auch in eigenen Dichtungen behandelt wurde.[1] Auf diese Dichtungen, welche den Verteidigungskampf des Menschen gegen die Sünde schildern, war ohne Zweifel eine Stelle im Epheserbrief von Einfluß (6, 11ff.), wo der Apostel die geistige Rüstung schildert, die der Christ gegen die Anfechtungen des Teufels anlegen soll. In den nämlichen Vorstellungskreis gehört auch noch ein anderes Motiv der geistlichen Literatur: der Weg zur Buße, den der Mensch zurücklegt, ohne sich von den Lastern beirren zu lassen. So schildert Rutebeuf in seinem Paradiesestraume, wie ihm Pitié und Charité den Weg zur Confession zeigen; er soll zuerst zu Humilité gehen, bei der sich Largesse und Débonnaireté befinden, und soll es vermeiden, auf seiner Wanderung die Wohnung der Todsünden zu berühren. Es verdient bemerkt zu werden, daß bei den späteren Dichtern das eigentliche Kampfobjekt, der Mensch, mehr hervortritt, als bei Prudentius. Doch schildert diese Dichtungsart keine Individualitäten, überall bekämpfen sich Fleisch und Geist als unversöhnliche Gegensätze, die Aussicht auf Belohnung im Jenseits soll den Menschen in diesem schweren Kampfe trösten und stärken.

Der Gedankenkreis, der uns in diesen Dichtungen entgegentritt, ist verhältnismäßig erst spät durch dramatische Darstellungen verkörpert worden; die Zeugnisse reichen nicht über die letzten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts zurück. Ob und inwiefern die zeitgenössische bildende Kunst auf das Drama einwirkte, könnte nur durch eine eingehende Spezialuntersuchung festgestellt werden,[2] in manchen Fällen ist wohl auch hier mit der Möglichkeit zu rechnen, daß die bildende Kunst vom Drama beeinflußt wurde, ebenso wie bei den Mysterien und den Totentänzen. Die älteste Erwähnung eines psychologisch-allegorischen Dramas scheint in einer Abhandlung Wiclifs enthalten zu sein, die man in die Zeit um 1378 setzt. Wiclif spricht hier von einem Spiel vom Paternoster, das in York dargestellt werde. Ein Dokument aus dieser Stadt vom Jahre 1399 belehrt uns, daß sich zur Aufführung des Paternosterspiels eine Brüderschaft gebildet hatte, die über hundert Mitglieder zählte. Der Titel eines Spiels, das die Brüderschaft

1) Vgl. Paul Meyer, Romania 16, 1 ff.; Bulletin de la société des anciens textes français 8, 57 ff.

2) Über illustrierte Prudentiushandschriften vgl. R. Stettiner (Berl. 1905).

aufführte, das Spiel von der Trägheit, wird ausdrücklich erwähnt.[1] Es scheint sonach, daß die Aufführungen in mehrere besondere Teile zerfielen, indem gezeigt wurde, wie in jeder der sieben Bitten des Vaterunser ein Schutzmittel gegen eine der sieben Todsünden enthalten sei, eine Auffassung des Vaterunser, für die sich auch in der geistlichen Literatur anderer Länder Belege finden.[2] Einen ähnlichen Charakter hatte vermutlich das Spiel vom Credo, das seit 1446 alle zehn Jahre von der Fronleichnamsbrüderschaft in York aufgeführt wurde. Das älteste französische Zeugnis[3] bezieht sich auf eine Aufführung ‚von den sieben Tugenden und den sieben Todsünden' in Tours 1390. Daß diese Darstellung ebenso wie die Yorker in mehrere Abteilungen zerfiel, geht aus der Bezeichnung ‚les gieux des sept vertuz u. s. w.' hervor. Offenbar handelt es sich hier um ein Drama in großem Stil; aus der urkundlichen Nachricht ergibt sich, daß ebenso wie bei den Mysterienaufführungen umfassende Maßregeln zur Aufrechterhaltung der Ordnung getroffen wurden.

Jedoch erst aus dem 15. Jahrhundert besitzen wir aus beiden Ländern Denkmäler, die uns den Charakter der neuen Gattung mit voller Bestimmtheit erkennen lassen, wir sehen hier sogleich, wie innig die Moralität mit den episch-didaktischen Gedichten der oben geschilderten Art zusammenhängt. Aus England sind uns drei solche Moralitäten in einer Handschrift überliefert, die in die Zeit Heinrichs VI. (1422—1461) gesetzt wird; alle drei behandeln das bekannte Thema: der Mensch als Kampfobjekt zwischen Tugenden und Lastern stehend.[4]

Das meiste dramatische Leben herrscht in dem Stück, welches den Titel führt: ‚Die Burg der Beharrlichkeit' (Castle of Perseve-

---

1) Vgl. Toulmin Smith i. d. Einleitung zu den York Plays S. XXVIII f. Über Paternosterspiele in Lincoln seit 1397, in Beverley 1469, vgl. Chambers.

2) Z. B. in einer deutschen Predigt des 13. Jahrhunderts, herausg. v. Schönbach i. d. Sitzungsberichten der Wiener Akad. hist. phil. Kl. 94, 191 ff. Nach O. Zöckler, das Lehrstück v. d. 7 Hauptsünden (München 1893) geht diese Vorstellung auf die dem Hugo v. St. Viktor zugeschriebenen Allegoriae in novum testamentum zurück. Dort wird dargelegt (vgl. Migne 175, 477), die erste Bitte sei gut gegen die Hoffart, die zweite gegen den Neid, die dritte gegen den Zorn, die vierte gegen die Trägheit (Acedia) usw.

3) Abgedruckt bei Julleville, Répertoire S. 324.

4) Diese drei ‚Macro Morals' (überliefert in einer Handschrift, die früher einem Hrn. Macro gehörte) sind jetzt herausg. v. Furnivall und Pollard, Early E. Text Soc. Extr. Ser. XCI, Mankynd auch bei Manly 1, 313 ff., Brandl, Quellen S. 39 ff.; zur Datierung vgl. Brandl S. XXVI.

rance). Zuerst treten die drei feindseligen Mächte auf: Welt, Fleisch und Höllengeist, letzterer als Belial bezeichnet; nach ihm erscheint Humanum genus, der Vertreter des Menschengeschlechts und stellt sich als neugebornes Kind vor. Auf seine beiden Seiten treten der gute und der böse Engel und suchen ihn in wiederholten Reden und Gegenreden zu sich herüber zu ziehen. Den Ausschlag gibt der böse Engel und zwar mit einem Argument, auf dessen Gefährlichkeit die mittelalterlichen Moralisten nicht müde werden hinzuweisen: man solle es sich zunächst wohl sein lassen, für die Bekehrung sei ja immer noch Zeit, wenn man ins sechzigste Lebensjahr komme. Der gute Engel wehklagt, die Musikanten blasen, und der Mensch wird vom bösen Engel zu Mundus geführt, der ihm drei Begleiter zuweist: Stultitia, Voluptas und Detractio, auch Rückenbeißer genannt, wie der Verleumder, den wir in der Prozeßszene der Coventry-Spiele kennen gelernt haben. Auch weiterhin wird Sorge getragen, daß Humanum genus nicht aus dieser sauberen Gesellschaft herauskommt; Detractio vermittelt seine Bekanntschaft mit Avaritia, diese bringt ihn zu den andern sechs Todsünden, eine darunter, Luxuria, wird seine Bettgenossin. Der gute Engel gibt ihn aber doch noch nicht verloren. Er führt ihm Confessio zu, die freilich zunächst zurückgewiesen wird, sie komme zu früh, es sei noch nicht Charfreitag. Aber Poenitentia bringt ihn dann doch dazu, daß er sich der Confessio anvertraut. Diese geleitet ihn zu größerer Sicherheit in die Burg der Beharrlichkeit, die sich im Mittelpunkte des kreisrunden Schauplatzes erhebt.[1] Die Todsünden werden nun von Belial und Mundus geprügelt und geschmäht, daß sie Humanum genus entwischen ließen, dann unternehmen sie alle in Gemeinschaft einen Sturmangriff auf den Menschen, aber das Schloß der Beharrlichkeit wird von den Tugenden siegreich verteidigt,[2] die Angreifer ziehen sich zurück. Aber der Kampf wird noch einmal aufgenommen, und nun überrascht uns der Dichter durch eine sinnreiche Wendung. Humanum genus ist ein alter Mann geworden, dementsprechend wird die Taktik verändert, eine der Todsünden, Avaritia, schleicht sich heimlich an die Mauer des Kastells heran und es gelingt ihr, mit verführerischen Reden

1) S. o. S. 168. Eine Nachbildung des Plans, der der Handschrift beigegeben ist in der Ausg. S. 76.

2) Die bösen Geister werden durch herabgeworfene Rosen in die Flucht getrieben, ähnlich wie im zweiten Teile des Faust. Vgl. Koch im Goethejahrbuch 5, 321 ff.

Humanum genus herauszulocken. Darob große Verzweiflung unter den Tugenden, Avaritias Gegenfüßlerin, die Largitas, entschuldigt sich sogar naiver Weise beim Publikum, daß sie und ihre Schwestern den Menschen entweichen ließen. Doch sehr bald rächt sich die Schuld. Der Knabe (Garcio) will die Schätze für sich haben, die der alte Mann mit Hilfe der Avaritia aufgehäuft hat. Der Tod naht heran und rühmt sich in einer langen Rede seiner Macht. Vergeblich ruft Anima im letzten Augenblick die Misericordia zu Hilfe, der böse Engel ergreift den Menschen und will ihn auf seinem Rücken in die Hölle schleppen. Da erscheinen die wohlbekannten Gestalten der Barmherzigkeit und des Friedens, trotz dem Widerspruch der Gerechtigkeit und der Wahrheit erwirken sie vor Gottes Thron die Begnadigung des Menschen, Friede entreißt dem bösen Engel des Menschen Seele, Barmherzigkeit führt darauf die Seele vor Gottes Thron.

Auch in der Moralität ‚Mankynd' machen sich die guten und die bösen Mächte den Besitz der personifizierten Menschheit streitig, doch ist hier der lehrhafte Ernst mit allerlei burlesken, zum Teil sogar obszönen Zutaten vermengt. Es ist das nicht zu verwundern, denn der Hauptvorkämpfer des bösen Prinzips ist unser alter Bekannter Tutivillus; er eröffnet seine Tätigkeit dadurch, daß er den Menschen in seiner Arbeit stört und ihm sein Werkzeug, einen Spaten, heimlich wegnimmt. Weiterhin dreht sich die Intrigue darum, daß die bösen Mächte den gefallenen Menschen von seinem besten Freunde, der Gnade (Mercy), fern zu halten suchen, der Mensch wird so weit gebracht, daß er sich in Verzweiflung aufhängen will, aber Mercy weiß doch noch rechtzeitig zu ihm zu gelangen und vertreibt die Verführer. In der Moralität ‚Mind, Will and Understanding' tritt mehr ein Geist scholastischer Spitzfindigkeit hervor. Hier ist es nicht ein Vertreter der Menschheit, der von den allegorischen Gestalten umworben wird, sondern die drei Seelenkräfte des Menschen, Geist Wille und Verstand, treten getrennt nebeneinander auf. Außer ihnen erscheint dann noch Anima als ein besonderes Wesen. Sie ist nach einer gangbaren Vorstellung der mittelalterlichen Literatur die Braut Christi, der als allegorische Gestalt unter dem Namen ‚Weisheit' auftritt. Zuerst kommt Anima in einem weißen Gewande, dann nachdem die drei Seelenkräfte verführt sind, erscheint sie wieder ‚in höchst greulicher Gestalt, garstiger als ein Teufel', unter ihrem Mantel kommen sechs kleine Teufelchen hervor. Am Schluß erfolgt natürlich auch hier die Bekehrung. Bei der Ver-

führung der Seelenkräfte zeigt sich der böse Geist, wie so oft in der mittelalterlichen Literatur, als ein wohlgeschulter Logicus. Dabei sorgt er aber auch für die Unterhaltung; aus einer Bühnenanweisung scheint hervorzugehen; daß er am Ende einer Scene einen Knaben aus dem Publikum ergriff und mit ihm fortlief.

Außerdem besitzen wir noch ein Bruchstück von einer Moralität, die gleichfalls aller Wahrscheinlichkeit nach in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts zurückreicht; sie wird u. d. T. ‚The Pride of Life' zitiert.[1] Hier ist der typische Vertreter der Menschheit ein König, der in seiner Verblendung wähnt, der Tod habe keine Gewalt über ihn. Der selbstbewußte Herr gebärdet sich ähnlich wie die Tyrannen in den Mysterien; durch seine beiden Ritter Strength und Health (Kraft und Gesundheit) und durch den lustigen Botengänger Mirth wird er noch in seinem Hochmut bestärkt. Vom Tod und von den letzten Dingen will er nichts hören. Nachdem die Königin ihm vergeblich ins Gewissen geredet hat, läßt sie einen frommen Bischof herbeiholen, der aber mit seiner redseligen Moral gleichfalls nichts ausrichtet; der König meint, er habe noch Zeit zur Frömmigkeit, die Kirche werde ihm schon nicht fortlaufen. Das Fragment bricht ab, wie der Bote vom König abgesandt wird, um jedermann, selbst den König des Todes, zum Kampf herauszufordern. Wie aus dem Prolog hervorgeht, sollte im verloren gegangenen Teil des Stücks dargestellt werden, wie der König nun doch vom Tod geholt wird und wie die Teufel im Begriff stehen, seine Seele in Empfang zu nehmen; hier aber sollte die Mutter Gottes dazwischen treten und den Weltrichter darauf hinweisen, daß nicht die Seele, sondern der Leib der schuldige Teil sei. Der Streit zwischen Seele und Leib, dieses in der mittelalterlichen Literatur so unendlich häufig behandelte Thema, sollte also hier auch einmal dramatisch vorgeführt werden, doch sollte offenbar, ebenso wie im ‚Castle of Perseverance' der Mensch zum Schluß in die ewige Seligkeit eingehen. Eine Besonderheit dieses Dramas ist es, daß der typische Vertreter des Menschengeschlechts in der Rolle eines Königs auftritt, dem auf der einen Seite wohlwollende Ratgeber, auf der andern parasitische Schmeichler zur Seite stehn. Wir werden noch sehen, daß das nämliche Motiv in späterer Zeit in der französischen wie in der englischen Moralitätenliteratur wieder auftaucht;[2]

1) Herausg. mit Einl. v. Brandl, Quellen S. 1 ff. und v. Waterhouse S. 88 ff.

2) S. u. Bd. III Buch V (François Habert), Buch X (R. Willis.)

möglicherweise gehen alle diese Dichtungen auf eine gemeinsame Quelle zurück.

Noch können wir eine Moralität mit Sicherheit in das 15. Jahrhundert setzen. Es ist dies das Interludium von der Natur (a goodly interlude of Nature) von Henry Medwall, Kaplan des Erzbischofs Morton von Canterbury (1486—1500), vor welchem das Stück wahrscheinlich bald nach 1486 aufgeführt wurde.[1] Das Grundthema ist noch dasselbe, in der Behandlungsweise leitet uns jedoch diese Moralität zu den Moralitäten des folgenden Zeitraums hinüber. Medwalls Interludium bezeichnet einen bedeutenden Fortschritt in der lebendigen Gestaltung der allegorischen Abstraktionen; auch ist hier der in der Luft schwebenda abstrakte Inhalt durch lokale Anspielungen belebt, aus denen sich ergibt, daß das Stück in London entstanden ist. Mundus und Sensuality treten als Verführer des Menschen auf, dieser jagt Vernunft weg, da sie es ihm verwehren will, sich mit ein paar liederlichen Dirnen einzulassen. Alsdann nahen sich ihm die sieben Todsünden mit verstellten Namen: der Zorn nennt sich ‚Männlichkeit', die Trägheit ‚Ungezwungenheit', ganz ebenso wie bereits bei Prudentius die Habsucht unter der Maske der Sparsamkeit erschienen war. Ausführlich wird der gespreizte ‚Stolz' mit seinem Pagen geschildert, Gefräßigkeit ist in der Schlacht gegen die Vernunft mit einem Käse und einer Flasche bewaffnet. Später wird Mensch durch Alter mit Vernunft versöhnt, aber auch hier kommt zuletzt noch Habsucht, die dem Kaplan Medwall zu einem scharfen Ausfall gegen seinen eigenen Stand Anlaß gibt.[2]

Auch die berühmteste unter allen englischen Moralitäten, der Everyman, gehört, wie jetzt wohl als ausgemacht gelten darf, noch in das 15. Jahrhundert; es wird dies durch die niederländische Übersetzung bewiesen, durch welche sich das Werk weit über das Festland verbreitete. Von diesem niederländischen ‚Elckerlijk' besitzen wir mehrere undatierte Drucke, von denen der älteste in die Zeit um 1495 gesetzt wird; der Niederländer Ischyrius, der danach eine lateinische Bearbeitung anfertigte, bezeichnet als Verfasser den Petrus Diesthemius (Peter von Diest), welcher vermut-

1) Es zerfällt in zwei Teile (1439 und 1421 Zeilen); am Schluß des ersten Teils sagt Reason als Epilogsprecher, die Fortsetzung solle aufgeführt werden ‚whan my lord shall so deuyse'.

2) Herausg. v. Brandl, Quellen S. 73 ff. Name und Stellung des Verfassers ergeben sich aus dem Titel des undatierten Drucks (c. 1510—20), in dem das Stück überliefert ist.

lich identisch ist mit dem Kartäusermönch Petrus Dorlandus, einem asketischen Schriftsteller aus Diest in Brabant, der gegen Ende des 15. Jahrhunderts lebte.[1] Das englische Original, dessen Verfasser unbekannt ist, liegt in mehreren undatierten Drucken vor, die vermutlich aus den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts stammen, doch wurzelt es durchaus in den vorreformatorischen Anschauungen und enthält auch nicht einmal einen polemischen Hinweis auf die große Umwälzung. Es behandelt in allegorischem Stil die Notwendigkeit einer gewissenhaften Vorbereitung auf die Sterbestunde, bewegt sich also in einem Gedankenkreis, der in der volkstümlichen Erbauungsliteratur und Kunst des ausgehenden Mittelalters eine große Rolle spielt, und vor allem in der berühmten Ars moriendi und anderen ‚Sterbebüchlein', mit denen damals der Markt überschwemmt wurde, zum Ausdruck kam.[2] Im Everyman wird dieser Gedankenkreis, wie es scheint zum ersten Mal, auf die Bühne gebracht,[3] und zum Zweck der dra-

1) Diese Vermutung hat Logeman in seiner Parallelausgabe des Elckerlijk und Everyman (Recueil de travaux p. p. la faculté de philosophie etc. fasc. 3. Gent 1892) ausgesprochen; allerdings macht Bolte im Archiv f. d. Studium d. neueren Spr. 88, 413 ff. darauf aufmerksam, daß in einer Aufzählung der Schriften des Dorlandus durch einen seiner Ordensbrüder der Elckerlijk nicht erwähnt wird.

2) Vgl. Münzenberger, Das Frankfurter und das Magdeburger Sterbebüchlein etc., Mainz 1880; Falk, Die deutschen Sterbebüchlein, Köln 1890. Weiteres über diese Literatur s. u. Bd. III. In England hatte Caxton schon 1491 eine Übersetzung der Ars moriendi veröffentlicht.

3) Den Gründen Logemans und anderer für die Priorität des Elckerlijk ist de Raaf in seiner Ausg. des Elckerlijk (Diss. Groningen 1897 und Tijdschrift v. nederl. Taal en Letterk. 22, 241 ff.) entgegengetreten. Logeman hat neuerdings wieder (Recueil de travaux p. p. la faculté de philosophie etc. fasc. 28. Gent 1902) seinen Standpunkt zu verteidigen gesucht. Beide Parteien führen eine Reihe von einzelnen Stellen an, wo der niederländische und der englische Text von einander abweichen und wo sich aus der Art der Abweichung ergeben soll, daß das Niederländische resp. das Englische die ursprüngliche Fassung darbietet. Doch besitzen die meisten dieser Stellen, wie mir scheint, keine schlagende Beweiskraft. Bei einer der Stellen, die de Raaf anführt, ist es allerdings unzweifelhaft, daß der niederländische Text aus dem Englischen hergeleitet werden muß. Nachdem Everyman die Sterbesakramente empfangen hat, sagt er zu seinen Genossen:

> Now set eche of you on this rodde your honde
> And shortly folwe me;

dagegen Elckerlijk V. 479 f:

> Slaet an dit roeyken alle u hant
> Ende volghet mi haestelic na desen.

[Fortsetzung der Anmerkung S. 474.]

matischen Veranschaulichung zog der Dichter auch noch eine Parabel heran, die in der Legende von Barlaam und Josaphat erzählt wird. Darnach lebte einmal ein Mann, der drei Freunde besaß, von denen er aber den einen vernachlässigte. Als er jedoch einmal vor seinen König gefordert wurde, um Rechenschaft wegen der Verwendung einer großen Summe abzulegen, wollte ihn von den zwei ersteren Freunden keiner auf dem schweren Gange vor den Richterstuhl begleiten, nur der dritte erklärte sich zur Überraschung des Mannes bereit. Die zwei ersten Freunde bedeuten Reichtum und Verwandtschaft, die dem Menschen nicht nachfolgen, wenn er nach seinem Tode vor dem Richterstuhl Gottes erscheinen muß, der dritte Freund bedeutet unsere guten Werke, die uns in das jenseitige Leben begleiten und Fürbitte für uns einlegen. Der Dichter hat in dieser Parabel mit Recht einen dankbaren Stoff für eine Behandlung in der Form der dramatischen Moralität erkannt. Zu Anfang des Spiels sieht Gott auf das Treiben der Welt hinab und bemerkt, daß ‚Jedermann'[1] so in den Tag hineinlebt, ohne an seine letzte Stunde zu denken. Er sendet daher den Tod auf die Erde, um Jedermann zur Rechenschaft vor seinen Thron zu laden. Nun folgt ein langes Gespräch zwischen dem Tod und Jedermann, der ihm vergebens tausend Pfund anbietet; der Tod antwortet ähnlich wie in einem deutschen Spiel (Bd. III, S. 245): ‚Wenn ich mich mit Geld und Gut ablohnen lassen wollte, besäße ich schon längst die ganze Welt!' Auch die Bitte um Aufschub weist er zurück. Nun folgen die Gespräche mit den Freunden, deren Zahl hier vermehrt ist; zuerst Felawship (Kameradschaft), ein gemütlicher Zechbruder, dann Kyndrede (Verwandtschaft) und Cosyn (Vetter); sie alle versichern Jedermann ihrer Hilfsbereitschaft, doch als er mit seiner Bitte herausrückt, geben sie abschlägige Antworten: Vetter entschuldigt sich mit einem Krampf in der Zehe. Nun fällt Jedermann ein,

---

Hier ist doch offenbar roeyken = virga durch Mißverständnis aus rodde = crux entstanden. Was Logeman fasc. 28, S. 142 ff. hiergegen vorbringt, erscheint mir verfehlt; Everyman-Elckerlijk hatte offenbar eins der Sterbekreuze in der Hand, die in der Ars-moriendi Literatur eine wichtige Rolle spielen; vgl. Münzenberger a. a. O. Daß englische Dichtungen ins Niederländische übertragen wurden, kam damals auch sonst vor; der umgekehrte Fall ist allerdings häufiger, vgl. Bolte und Seelmann, Niederdeutsche Schauspiele 1895 S. 17. Zur Bibliographie der zahlreichen Neudrucke des Everyman vgl. Cambridge Hist. of. Engl. Lit. 5, 392.

1) Über die Personifikation des Jedermann (Chacun) in früheren Moralitäten s. u. S. 485; vgl. Bd. III S. 63.

er könne sich an Reichtum (Goodes) wenden, der fest eingeschlossen und in Beutel gesackt im Winkel liegt, aber der meint: ‚Ich kann dir in diesem Falle nichts helfen; meine Liebe ist unverträglich mit der ewigen Liebe.' Als letzte Hilfe bleibt aber Good-dedes (Gute Werke), die kraftlos am Boden liegt, Jedermanns Sünden haben sie festgebunden. Doch gibt sie ihm gute Ratschläge, wie er durch die kirchlichen Gnadenmittel Rettung finden könne, sie weist ihn an Erkenntnis, Erkenntnis führt ihn zu Beichte, die ihm eine Geißel überreicht, und da er sich geißelt, erlangt auch Gute-Werke die früheren Kräfte wieder. Und so verläuft der zweite Teil des Stückes in dem gewöhnlichen Geleise der Allegorien vom Weg der Buße (s. S. 467 und 476 f.); bemerkenswert ist es, mit welch überschwenglichen Worten der Dichter die priesterliche Würde preist, wenn es auch an einem Hinweis auf die unwürdigen Priester nicht fehlt. Doch läßt der Dichter im Gegensatz zu andern Moralitäten die Vertreter des bösen Prinzips nicht in die Handlung eingreifen, daher kommt auch das komische Element nur in ein paar diskreten Einzelheiten bei Schilderung der falschen Freunde zur Geltung, wodurch die strenge und feierliche Grundstimmung durchaus nicht beeinträchtigt wird.

Man sieht, daß diese Stücke ihrer Tendenz nach durchaus auf dem Boden der althergebrachten Mysterienspiele stehen und es läßt sich noch erkennen, daß viele einzelne Motive von dort her übernommen sind. Aber in den meisten Fällen vermögen wir nicht mehr anzugeben, von was für Schauspielern und bei welchen Anlässen die Moralitäten aufgeführt wurden. Daß die Handschrift der Burg der Beharrlichkeit sich vermutlich im Besitz von Leuten befand, die sich gewohnheitsmäßig mit dem Schauspielwesen abgaben, haben wir schon früher gesehen (S. 222). Die Verfasser gehörten wohl hier wie bei den Mysterien in den meisten Fällen zum geistlichen Stande. Humanum genus bemerkt einmal vom Neide, daß er oft in Abteien wohne, doch ist Collier gewiß nicht im Recht, wenn er nach dieser Anspielung einen weltlichen Verfasser vermutet, denn es handelt sich hier um einen Mißstand, der von einem außerhalb des Klosters Stehenden gar nicht so sehr bemerkt und empfunden werden konnte. Die Aufführung auf fahrbaren Gerüsten ist bei allen diesen Stücken ausgeschlossen, sie waren ohne Zweifel für einen feststehenden Schauplatz berechnet. Die Form ist überall strophisch wie in den Mysterien; Erwähnung verdient es, daß in der Rolle des Pride in Medwalls Nature auch eine Prosastelle vorkommt.

In Frankreich hören wir gleichfalls seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts immer häufiger von solchen allegorischen Vorführungen der menschlichen Seelenkräfte. Das älteste Stück dieser Art, das sich noch erhalten hat, wurde am Sankt Antonstag (17. Januar) des Jahrs 1426 im Kolleg von Navarra zu Paris aufgeführt, doch ist hier das Grundmotiv nicht selbständig erdacht, sondern aus einer lateinischen Predigt des Kanzlers Gerson entlehnt. In dieser Predigt hatte der gefeierte Lehrmeister in seiner pedantischen Manier die Vernunft als eine ‚bona magistra' vorgeführt, die ihren sechs Schülern Cor, Oculus, Auditus, Nasus, Os, Tactus allerlei weise Lehren gibt. Im Anschluß hieran wird nun in dem Drama dargestellt, wie die sechs Schüler, nachdem Ratio sich entfernt hat, nicht weiter an ihre weisen Lehren denken, obgleich Conscientia sie zum Gehorsam zurückführen will. Als hierauf Ratio zurückkehrt, merkt sie an einem sehr unästhetischen Geruch die schlechte Aufführung der Schüler, sie eröffnet eine strenge Untersuchung, Cor soll als Hauptschuldiger geprügelt werden; freilich erklärt er, die fünf Sinne hätten ihn verführt, doch schieben die fünf Sinne wiederum die Schuld auf Cor zurück.[1] Theatralische Genüsse von ähnlicher Art wurden gewiß damals noch sehr häufig in den Pariser Kollegien dargeboten, bis dann später zur Zeit des Ravisius Textor die ersten Spuren des humanistischen Geistes in die altehrwürdigen Mauern eindrangen.

Einen wesentlich andern Charakter trägt die französische Moralität, die sich nun nach der Zeitfolge anschließt: ‚Bien-Avisé, Mal-Avisé'. Wir besitzen sie allerdings bloß in einem Druck aus dem Ende des Jahrhunderts, sie kam jedoch schon 1439 in Rennes zur Darstellung. Hier beruht der Gang der Handlung auf einem Motiv, das uns in England erst in späterer Zeit begegnen wird: es erscheinen zwei Vertreter des Menschengeschlechts, deren einer sich zum Guten wendet, während der andere den Verlockungen der bösen Geister unterliegt. Bien-Avisé's innere Läuterung wird dadurch verdeutlicht, daß er sich von einer allegorischen Gestalt zur andern begibt. Die Vernunft führt ihn zum

1) Dies ungedruckte Drama ist in zwei Handschriften erhalten, vgl. Roy III 54*; ich kenne es bloß in einer lateinischen Übersetzung in Gersons Werken ed. Du Pin 4, 830 ff., wo die Vermutung geäußert wird, Gerson sei auch der Verfasser der französischen Moralität. Die zugrunde liegende Predigt in Gersons Werken 3, 929 ff. Nach Roy bietet das Original eines der seltenen Beispiele eines französischen Dramas ohne Reimbrechung; die lateinische Übersetzung scheint am Schluß unvollständig zu sein.

Glauben, dieser zu Contrition (Zerknirschung). Von da begibt er sich zu Confession, unterwegs fordert ihn Demut auf seine modischen Schnabelschuhe abzulegen. Unterdessen lockt ‚Müßiggang' den Mal-Avisé in ein Wirtshaus, wo er trinkt, spielt und schließlich ausgeplündert wird. Nachdem er dann noch andern Lastern in die Hände geraten ist, wird er am Ende von Male-Fin getötet und von Teufeln in die Hölle geschleift, während dem Bien-Avisé in der Todesstunde Bonne-Fin zur Seite steht; nach dem Tode wird er von Engeln zum Himmel emporgetragen. Ein ähnlicher Kontrast zieht sich durch die Moralität ‚L'homme juste et l'homme mondain' von Simon Bougoinc, Kammerdiener König Ludwigs XII.[1] Dagegen dreht sich in der Moralität ‚L'homme pécheur' die Handlung um einen Haupthelden, der erst als leichtsinniger und lasterhafter Jüngling, dann (von einem andern Darsteller) als frommer Büßer vorgeführt wird. Im Homme pécheur begegnen wir auch einer Manier, die im Laufe der Zeit immer beliebter wurde: zu den Abstraktionen, die durch Sprache und Herkommen überliefert sind, werden neue und zwar zum Teil recht gekünstelte und verzwickte hinzu erfunden; als die vier Hauptverbündeten des Teufels erscheinen Despération de pardon, Honte de dire ses péchés, Crainte de faire pénitence und Espérance de longue vie. Alle diese Spiele wurden nachweislich aufgeführt, offenbar in derselben Weise wie die großen Mysterien. Sie sind sehr ausgedehnt und erfordern eine stattliche Zahl von Darstellern. Bien-Avisé zählt etwa 8000, L'homme pécheur etwa 22000 Verse, L'homme juste wird gar auf 30000 Verse geschätzt. Es war ein weiter Schauplatz erforderlich mit Paradies und Höllenrachen und ohne Zweifel war man auch genötigt, die Spielzeit auf mehrere Tage auszudehnen. Doch ist neben diesen großen Dramen auch noch ein kleineres von etwa 600 Zeilen zu erwähnen,[2] in welchem dargestellt wird wie Mundus, Caro und Daemonia den christlichen Ritter bezwingen wollen; Esprit unterstützt den Ritter unter Anführung zahlreicher biblischer Zitate, natürlich fehlt auch nicht der Spruch des Apostels Paulus über die Ausrüstung des Christen.

Sehr merkwürdig ist auch eine Moralität, mit dem Titel: ‚Les

---

1) Über diese zwei Moralitäten, die mir unzugänglich waren, berichte ich nach Julleville, Comédie S. 79 ff.; auch vgl. Lintilhac 2, 114 ff.

2) Julleville, Répertoire No. 49. Daß das Stück in unsere Zeit gehört, ergibt sich aus dem Buchhändlerkatalog, der in der folgenden Anmerkung zitiert ist.

enfants de Maintenant', die noch in unsern Zeitraum zurückreicht,[1] aber schon auf die spätere Entwicklung hinweist. Der Gegensatz von Gut und Böse wird hier nicht mehr in der gewöhnlichen abstrakten Starrheit vorgeführt, er wird auf ein bestimmtes Gebiet, nämlich auf das Erziehungswesen bezogen und gewinnt dadurch wesentlich an Farbe und Leben. Das Stück war wohl von vorn herein für eine Aufführung in Schülerkreisen bestimmt, am Schluß wird darauf hingewiesen, daß die Darsteller Kinder seien, auch der Verfassser bezeichnet sich als einen Lernenden. Doch hat das offenbar dem Stück nichts geschadet, die naive Unbeholfenheit und Weitschweifigkeit ist den bejahrten Dichtern der Zeit in gleichem Maße eigen. Unser Dichter ist sogar in dieser Beziehung bei weitem nicht so schlimm als manche andere. Er beschränkt sich auf 2086 Verse, und daß er manches hübsch nach dem Leben beobachtet hat, werden wir noch sehen. Die beiden Helden des Stückes, Malduict und Finet, die Kinder wie sie jetzt sind, wollen es gern in der Schule bequem haben und möglichst wenig lernen. Die beiden ‚Enfants de Maintenant' haben nun einen leibhaftigen Herrn Maintenant zum Vater, also kein personifiziertes Abstraktum, sondern eigentlich ein Wortwitz,[2] der dann auch in allerlei Wendungen wiederkehrt,

Car aux enfants de Maintenant
Il convient faire le galant,

oder

Car les enfants de Maintenant
Ne se pourraient passer d'argent,

und ähnliches mehr.

Maintenant ist ein ehrsamer Bäckermeister, seine Frau Mignotte hat auch in ihrem Namen nichts mehr von der Abstraktion. In der Szene, wo sie ihre Söhne zu dem Lehrmeister ‚Instruction' bringt, erscheint sie als Vertreterin jener Sorte von überzärtlichen törichten Müttern, die auch heute noch oft genug in den Sprech-

1) Wie aus der Erwähnung in einem Buchhändlerkatalog des 15. Jahrhunderts hervorgeht (vgl. Chereau, Catalogue d'un libraire de Tours au XVme siècle, Paris 1868 und Julleville, Répertoire S. 316). Erhalten ist sie bloß in einem Druck des 16. Jahrhunderts, wiederholt bei Viollet-Leduc 3, 1 ff. In dieser Gestalt ist sie vielleicht überarbeitet, S. 15 wird das Griechische als Unterrichtsgegenstand erwähnt.

2) Der älteste dieser personifizierten Wortwitze, Nemo, kommt schon zu Ende des 13. Jahrhunderts vor; vgl. Denifle im Archiv f. Lit. u. Kirchengesch. 4, 331 und Bolte im Shakespearejahrbuch 29, 5.

stunden der Gymnasialdirektoren auftauchen. Instruction macht der Mutter als verständiger Pädagog den Standpunkt klar; er verweist sie darauf, daß geschrieben steht: ‚im Schweiße deines Angesichts sollst du dein Brot essen.' Die Mutter will aus dem einen Sohn einen Prälaten, aus dem andern einen Juristen gemacht haben. Das sei nicht so einfach, meint Instruction, da muß man viel arbeiten, wenig schlafen und gut Latein können. ‚Wenn Ihr die Buben bis nächsten Mittwoch Griechisch und Latein lehrt, sollt Ihr eine gute Bezahlung kriegen.' ‚Nein, soweit werden sie mit knapper Not in zehn Jahren kommen.' ‚Aber jedenfalls wollen wir nicht, daß die zarten Kinder geschlagen werden.' Und in diesem Tone geht es weiter. Die Knaben bleiben zunächst bei Instruction, halten es aber nicht lange aus; sie kehren zum Vater zurück und lassen sich Geld und Kleider geben, worauf sie dann in die Welt ziehen und einen bequemeren Lehrmeister in der Person des Jabien finden, unter dem wir uns wohl keinen geringeren vorzustellen haben, als den leibhaftigen Gottseibeiuns. Dieser ermuntert sie zu Spiel und Liederlichkeit und führt sie mit seiner Tochter, der Dirne Luxuria zusammen, die er mit der Faulheit (Oiseuse) erzeugt hat. Von da ab verläuft das Stück so ziemlich wie die andern, in denen kontrastierende Lebensläufe vorgeführt werden: Finet bleibt in den Schlingen der Verführer, bis er schließlich, ähnlich wie Judas, durch Désespoir und Perdition zum Galgen befördert wird, Malduict bekehrt sich noch rechtzeitig und wird unter der strengen Leitung von Instruction und Discipline ein anderer Mensch. Wie in manchen Mysterien, so erscheint auch hier ein Narr, der von Zeit zu Zeit in einem Monolog seinen dürftigen Witz leuchten läßt und nur einmal, als die Knaben mit Luxuria singen und tanzen, sich unter die übrigen Personen des Stückes mischt.

Frankreich zeichnet sich auch auf dem Gebiete der Moralitäten durch große Mannigfaltigkeit aus. Es ist bekannt, daß im Mittelalter die allegorische Einkleidung nicht nur für die erbauliche Literatur, sondern auch für die Literatur des Frauendienstes verwendet wurde. Das berühmteste Beispiel ist der Roman de la Rose. Doch gehört hierher auch eine Moralität, die Andrieu de la Vigne c. 1500 verfaßte: Honneur des Dames wird von Danger, Envie und Mallebouche angegriffen, aber von Franc-Vouloir und Coeur-Loyal mit Worten und mit Stockschlägen siegreich verteidigt. Lustiger als dieses unbedeutende und gekünstelte Machwerk ist das Spiel vom Vogelleim (Pipée), in welchem Gelbschnabel und

Rotkehlchen sich um die Dame Plasiante-Folie bemühen.[1] Aber mit besonderer Vorliebe wurde die Allegorie zur Darstellung der politischen und sozialen Zustände verwendet; in dieses Gebiet gehört die größere Hälfte der Moralitäten, die noch aus unserm Zeitraum stammen.[2] Das älteste Stück dieser Art läßt sich sogar noch weiter zurückverfolgen als ‚Bien-Avisé, Mal-Avisé', es muß in den ersten Jahren des Basler Konzils, etwa 1432 entstanden sein. Dieses ‚Mystère du concile de Bâle' ist unvollständig und lückenhaft überliefert, doch spricht in den erhaltenen Teilen nichts dagegen, daß es zur Aufführung bestimmt war. Vor dem personifizierten Konzil erscheint die Kirche in kläglichem und ärmlichem Aufzuge, so daß ‚Concile' sie anfangs gar nicht erkennt. Sie jammert, daß sie zwei schöne Rosen aus ihrem Kranze verloren habe: Frankreich und Böhmen. Weiterhin treten zu der Gruppe Frankreich, Häresie und zwei wohlbekannte Gestalten aus den Mysterien ‚Paix' und ‚Réformation ou Justice'. Der Gegensatz zwischen beiden tritt hier wie in den Mysterien hervor, allerdings mit starker Bezugnahme auf die Fragen des Reformkonzils.[3] Das gewöhnliche Thema sind jedoch die Leiden des bedrückten und ausgesogenen Volkes. Einmal (Nr. 21) treten ‚Brot' und ‚Wein' auf und klagen über den Steuerdruck. Derjenige, der Getreide säet, hat kein Mehl, der den Wein bauet, muß Wasser trinken. Diese Moralitäten sind kaum von den früher besprochenen Farcen zu unterscheiden, in denen ähnliche Ansichten von allegorischen und halb-allegorischen Gestalten ausgesprochen werden. Gringoire hat die dramatische Allegorie verwendet, um den Widerstand des Königs Ludwig XII. gegen Papst Julius II.

1) Julleville, Répertoire No. 41, 210. Das letztere Spiel hat Julleville unter die Farcen gesetzt. Es erinnert an die Pipée du Dieu d'Amour, über diese vgl. Piaget, Martin Lefranc, Lausanne 1887. S. 131.

2) Nämlich Nr. 18, 21, 31, 51, 57, 58, 59, 62 und in gewissem Sinne auch Nr. 52 (s. u. S. 489). In die Zeit vor Franz I. (1515) gehören außerdem noch Nr. 11, 13, 19, 37, 40, 41, 49 und eine Moralität in den Ashburnhamhandschriften (Codici Ashburnhamiani I, Roma 1887. S. 64). Von den drei Moralitäten in wallonischer Mundart, die G. Cohen nach einer Handschrift des 15. Jahrhunderts in der Bibliothek zu Chantilly veröffentlichen wird (vgl. Annales de la fédération archéologique et historique de Belgique 1909 S. 14 ff.) behandelt eine die Umwandlung der sieben Todsünden in sieben Tugenden, die andre (Foy et Loyalté) hat politischen Inhalt, die dritte behandelt das Thema von der menschlichen Pilgerschaft (s. o. S. 467).

3. Julleville, Répertoire No. 18. Der Titel befindet sich nicht in der Handschrift, in welcher der Anfang fehlt; vgl. Hagen, Catalogus codd. Bernens. 1875. S. 254.

zu unterstützen. Zusammen mit der Sottie, die wir bereits kennen, ließ er eine Moralität aufführen, in welcher Peuple-Français und Peuple-Italique sich über die Kriegsnot beklagen und den Homme-Obstiné (d. h. Papst Julius) anflehen, er möge Frieden schließen. Hypocrisie und Simonie bestärken ihn jedoch in seinem trotzigen Sinne, Punition-Divine kündigt ihm an, daß nur durch die Sünden des französischen Volkes die Strafe des Himmels verzögert werde.

Völlig eigentümlich ist der Versuch des Nicolas de la Chesnaye, die Moralität in den Dienst der Gesundheitspflege zu stellen. Nicolas de la Chesnaye veröffentlichte 1507 eine Abhandlung über den Wert der verschiedenen Nahrungsmittel, als Anhang fügte er eine Moralität in 3650 Versen hinzu, ‚La condamnation des banquets', welche die schädlichen Folgen der Schlemmerei zeigen soll. ‚Banquet' verschwört sich mit Apoplexie, Epilepsie und anderen personifizierten Krankheiten gegen Gourmandise, Passetemps und deren Gesellschaft. Diese werden von Banquet eingeladen, die Krankheiten fallen während des Schmauses über sie her. Einigen gelingt es, zu fliehen, diese verklagen Banquet vor dem Tribunal der Dame Expérience, die durch ihre Schergen Aderlaß, Klistier, Diät usw. den Banquet verhaften läßt und über ihn Gericht hält; sie wählt sich Hippocrates, Galenus, Avicenna und Averroes zu Beisitzern. Nach einer langen Verhandlung wird Banquet zum Tode durch den Strang verurteilt. Er beichtet vorher noch seine Sünden und bekennt, er habe keinem Menschen Gutes getan, außer den Ärzten; alsdann wird das Urteil durch den Henker Diät vollzogen. Als Kuriosum verdient auch die Moralität erwähnt zu werden, die das Mysterium eröffnet, durch welches 1509 die Bewohner des Städtchens Romans das Andenken ihrer Schutzpatrone ehrten. Vor Dame Silence erscheinen Asien, Afrika und Europa und bitten, der Aufführung beiwohnen zu dürfen. Dame Silence weist die beiden heidnischen Weltteile zurück und lädt das christliche Europa zum Bleiben ein, darauf bittet sie die Zuhörer um Ruhe und das Spiel beginnt.

Auch in den Niederlanden können wir die Anfänge der Moralitätendichtung bis in das ausgehende Mittelalter zurückverfolgen. Hier wurden die Moralitäten die eigentliche Lieblingsgattung der Rederijkergesellschaften, die sich allenthalben in den Städten bildeten und die eigentlichen Träger der bürgerlich-gelehrten Dichtung wurden. In der glänzenden Zeit der burgundischen Herrschaft wurden sie auch von den Behörden gefördert und bei den zahlreichen öffentlichen Festlichkeiten zur Mitwirkung

herangezogen. Am reichsten aber entfaltete sich gerade die dramatische Dichtung bei den ‚Landjuweelen', d. h. bei den dichterischen Wettkämpfen, zu denen die Rederijker sich gegenseitig einluden und den Siegern kostbare Gaben als Belohnung zuerkannten. Da wurden Preise für das schönste Lied, für das schönste Possenspiel ausgesetzt, den höchsten Preis pflegte man aber für die besten Moralitätenspiele oder, wie sie in den Niederlanden hießen, Sinnspiele (Spelen van Sinne) zu bestimmen. Unter dem Wort ‚Sinn' ist hier das meist religiöse oder moralische Thema zu verstehen, das die einladende Kammer bestimmte und das die wettbewerbenden Kammern in allegorisch-dramatischer Form behandelten. So lautete das Thema in Gent 1539: ‚Was tröstet den sterbenden Menschen am meisten?", 1561 in Antwerpen: ‚Was erweckt den Menschen am meisten zur Kunst?' Das Wort Sinnspiel kommt nicht etwa, wie man in früherer Zeit annahm, daher, daß man die auftretenden Personifikationen als ‚Sinnekens' bezeichnet hätte, dieser Name kam bloß den allegorischen Figuren mit komischem Charakter zu.[1]

Die Entstehungsgeschichte dieser Rederijkerzusammenkünfte ist nicht völlig klar. Der erste beglaubigte dichterische Wettkampf fand nach te Winkel 1408 in Audenarde statt,[2] doch kamen hier außer den Rederijkern auch die Schützengilden zusammen und das Preisschießen scheint als die Hauptsache betrachtet worden zu sein. Erst späterhin machten sich die Rederijker von dieser Verbindung los und veranstalteten selbständig ihre glänzenden Festlichkeiten; aus dem 15. Jahrhundert sind 64 Wettkämpfe nachgewiesen.

Leider bin ich nicht imstande, die Frage zu beantworten, wann bei einem solchen Wettkampfe zum erstenmal ein Sinnspiel aufgeführt wurde. Der erste mir bekannte Fall trug sich beim Antwerpener Landjuweel von 1496 zu; hier behandelten die Sinnspiele die Frage: ‚Welches ist das größte Mysterium, das Gott für die menschliche Seligkeit vollbrachte?' Den ersten Preis, drei silberne Kannen, gewann die Kammer ‚zur Ginsterblume' (Jenette bloemken) in Lier; der Magistrat dieser Stadt vergütete der Kammer

1) Hierüber und über die Rederijker im allgemeinen vgl. Schotel, Geschiedenis der Rederijker in Nederland, Rotterdam 1871; Jonckbloet 1, 377 ff.; te Winkel in Pauls Grundriß der germanischen Philologie II², 460 ff.

2) Was es mit dem Landjuweel von Doornik (Tournai) 1394 für eine Bewandtnis hat (vgl. Schotel S. 303), weiß ich nicht.

alle Kosten und ließ sich das Stück noch einmal aufführen, ein Beweis von vielen, wie sehr ein solcher Sieg als ein frohes öffentliches Ereignis betrachtet wurde. Aus derselben Zeit sind noch die Titel von einigen andern Stücken erhalten, die vermutlich einen moralitätenartigen Charakter trugen, so eines von den zehn Geboten (1498) und eines vom Gewissen (1504). Jedenfalls müssen aber die Moralitäten schon um die Mitte des Jahrhunderts in den Niederlanden bekannt gewesen sein. Es ergibt sich dies aus dem Brüsseler Spiel von den sieben Freuden Marias; wir haben gesehen, daß dort der Paradiesesprozeß durch eine Szene eingeleitet wird, wo die ärmliche Gestalt ‚Bitter-Elend' auftritt und ‚Innig-Gebet' durch ein Loch in den Himmel eindringt. Daß derartige Erweiterungen der Paradiesesszene den Ausgangspunkt für die Entwicklung der niederländischen Sinnspiele bilden sollen, ist sehr unwahrscheinlich; viel näher liegt die Annahme, daß die neuen Personifikationen unter dem Einfluß der bereits entwickelten Sinnspieldichtung in das biblische Drama eindrangen. Eine Aufführung des Maskeroen in Petegem 1475[1] kann man nicht hierher rechnen, ebensowenig ein Spiel von den klugen und törichten Jungfrauen, das um das Jahr 1500 entstanden sein soll,[2] denn wenn auch hier die Jungfrauen allegorische Namen tragen, wie Hoffnung, Glaube, Demut, oder die törichten: Eitler Ruhm, Hoffart usw., so ist das ein äußerlicher Umstand, der auf das Stück selber wenig Einfluß hat. Namentlich die törichten Jungfrauen haben durchaus nichts von abstrakten Schattenwesen an sich. Sie backen sich Waffeln, trinken feinen Claret und singen lustige Lieder; Hoffart ist sehr darauf bedacht, daß ihr die andern nicht auf die Schleppe treten. Die älteste niederländische Moralität im eigentlichen Sinne des Worts, die noch erhalten ist, hat den Rederijker Anthonis de Roovere zum Verfasser, doch zeigt sich der von den Zeitgenossen hochgepriesene Poet hier in keinem sehr günstigen Lichte. Seine Moralität ist ein unlebendiges Gesprächspiel: ein Christ, ein Jude und ein ‚Heide' (Mahometaner) unterreden sich über ihre Religionen, dann erscheint noch ‚Glaube' und ‚Gesetz der Gnade' und verbreiten sich über die Lehren der christlichen Kirche, eine andre allegorische Figur ‚Half Zot half Vroet' ergeht sich in satirischen

1) Vgl. van der Straeten, Le théâtre villageois en Flandre, Brüssel 1881 S. 22; s. o. S. 346.

2) Vgl. Kalff, Geschiedenis d. nederl. Letterkunde in d. 16 eeuw., Leiden 1890 S. 220; Worp 1, 30.

Bemerkungen über den Gegensatz zwischen Lehre und Leben der christlichen Bevölkerung.[1]

In Deutschland sind die Moralitäten nur sehr spärlich vertreten. Die vereinzelten allegorischen Gestalten in den Fastnachtsspielen sind kaum hierher zu rechnen. Wenn wir hören, daß in Zürich 1484 zur Fastnachtszeit eine Gesellschaft von zehn Genossen umherzog, die sich als die zehn Lebensalter verkleidet hatten,[2] so handelt es sich wohl um eine lehrhafte Vorstellung in der Art der Moralitäten, obgleich solche typische Figuren nicht eigentlich als Allegorien zu betrachten sind. Ein merkwürdiges Werk der Erbauungsliteratur, das Spiegelbuch,[3] gehört insofern in unsern Zusammenhang, als es in einer Reihe von dialogischen Szenen ohne Zwischenreden des Verfassers einen Gemeinplatz dieser Literatur zum Ausdruck bringt, der auch in den Totentänzen und in mehreren Moralitäten wiederkehrt: die Notwendigkeit rechtzeitiger und bußfertiger Vorbereitung auf das Lebensende. Die Hauptperson im ersten Gespräch ist ein unbußfertiger Sünder, im zweiten eine weltlich gesinnte Jungfrau, im dritten wird das Gleichnis vom reichen Mann und armen Lazarus dargestellt; am originellsten scheint die vierte Szene, wo ein Geselle von einem Mönch zu einem frommen Lebenswandel bekehrt wird und gleich darauf selber im Mönchsgewand erscheint, um an seinen lustigen Kumpanen einen freilich vergeblichen Bekehrungsversuch zu wagen; er wendet sich darauf mit dem ganzen Eifer eines Neulings zu Gott und bittet um schleunige Züchtigung der Sünder, worauf ihn Gott zur Geduld ermahnt, die Strafe werde schon nicht ausbleiben. Daß alle vier Teile lückenhaft überliefert sind, ist unverkennbar, es wäre möglich, daß der Verfasser umfangreichere Dramen be-

1) Herausg. v. Scharpé (Leuvensche Bijdragen 4, 156 ff.) 890 Zeilen, am Anfang ein Triolet. Vielleicht gehört auch noch das oben S. 463 Anm. 4 erwähnte Stück in diesen Zusammenhang. — Roovere † 1482; i. J. 1465 bewilligte man ihm in Brügge eine ‚jaarwedde', um ihn dort zu halten, weil er ‚menighe ghenoughte van spelen van goeden moralitheden . . . ghedaen ende ghespeelt hadde', vgl. Kalff I 1, 93. Über die niederländische Moralität Elckerlijk s. o. S. 473. Die satirische Moralität ‚Nyeuvont' (neuer Fund) wird Bd. III S. 486 im Zusammenhang mit späteren Moralitäten von ähnlicher Art besprochen.

2) Bächtold, Anmerkungen S. 70. Ebensowenig läßt sich entscheiden, ob das Spiel von den zwölf (!) Planeten, das 1506 zur Fastnacht in Bern aufgeführt wurde (vgl. Fluri, s. o. S. 428), einen moralitätenhaften Charakter hatte.

3) Nach zwei Handschriften des 15. Jahrhunderts herausg. u. erläutert v. Rieger in d. Germania 16, 173 ff.

nutzte. Wie sich aus der Beschaffenheit der einen Handschrift unzweifelhaft ergibt, war die Einfügung von Illustrationen beabsichtigt, die vermutlich den Lesern einen Ersatz für die mangelnde theatralische Anschauung darbieten sollten.

Eigentliche Moralitätenspiele finden wir bloß in dem Lübecker Verzeichnis. Vielleicht haben wir hier niederländischen Einfluß anzunehmen; daß die hansischen Kaufleute durch die Geschäftsverbindung mit den Niederlanden auch literarische Anregungen empfingen, dafür besitzen wir in dem Hartebok ein unzweifelhaftes Beispiel. Vermutlich hatte schon das Lübecker Fastnachtsspiel von 1439 (die fünf Tugenden) den Charakter einer Moralität, ebenso das Spiel von 1444 (Glücksrad);[1] unverkennbar tritt der allegorische Charakter in dem Spiel von 1466 hervor: ‚Von der alten Welt, von der neuen Welt und von der Rechtfertigkeit und ihrer Tochter Treue und einem Bruder Wahrheit und Maßhalten (rame mate).‘ Seit 1478 finden wir in dem Verzeichnis fast ausschließlich Titel dieser Art; bereits Walther hat bemerkt, daß von diesem Jahre an nicht der Gegenstand der Handlung angegeben wird, sondern die sittliche Idee, welche durch die Handlung zum Ausdruck kommen sollte. Ob vielleicht ebenso wie in den Niederlanden von den Veranstaltern der Spiele gleich von vornherein eine sittliche Idee als Thema gestellt wurde?[2] Charakteristisch für Lübeck ist das wiederholte Vorkommen einer bestimmten Abart des lehrhaften Spiels, 1486: von der Wahrheit, wie sie überall in der Welt verstoßen wurde, 1496: der Glaube wird gesucht und nicht gefunden, 1515 nochmals: der Glaube wird überall gesucht und nicht gefunden. Hier hat doch wohl schon die humanistische Literatur eingewirkt, in welcher, unter offenbarem Einfluß des Lucianischen Dialogs von der Verleumdung, das Motiv von der mißhandelten und verfolgten Wahrheit oder Tugend sehr häufig wiederkehrt.[3]

1) Die weitverbreitete Vorstellung vom Glücksrad wird auch in dem Spiele des Adam de la Hale, in der Moralität Bien-Avisé, Mal-Avisé und im Nürnberger Fastnachtsspiel Nr. 20 verwertet.

2) Zu beachten ist der Titel von 1478, ‚ein jedermann in seinen Sack‘‘ vgl. Julleville, Rep. S. 316: Chacun qui met tout en son sac. Möglicherweise ist also der französische Chacun auch nach Deutschland gewandert, das Sprichwort, welches die Bedeutung hat, ‚jeder sorgt für sein Bestes‘, kommt allerdings auch in Deutschland schon um das Jahr 1400 vor; vgl. Wander, Deutsches Sprichwörterlexikon 3, 1811. Unter den Titeln dieser Art aus früherer Zeit verdient Erwähnung 1458 ‚mit valeken plogen‘, d. h. nach Walther ‚wegen Vorteils heucheln und schmeicheln‘ (mit fahlem Pferd pflügen).

3) S. u. Bd. II S. 160 f. (Maffeo Vegio), Bd. III S. 531 (Medwall.)

Ein deutsches Spiel, das zu dieser Gruppe gehört, hat sich noch erhalten, der Henselyn, der nach 1497, aber vermutlich noch im 15. Jahrhundert in Lübeck gedruckt wurde. Ein Vater schickt drei Söhne aus, um die Rechtfertigkeit zu suchen. Sie nehmen den Narren Henselyn mit und fragen bei allen Ständen an, bei Papst, Kaiser, Edelleuten, Landsknechten, Bauern; bei den Städtern, meint Henselyn, lohne es sich gar nicht, sich aufzuhalten. Der Kaiser sagt, er habe die Rechtfertigkeit den Kurfürsten übergeben, die Bauern sagen, sie hätten niemals von ihr gehört. Dies Werk hat man wohl mit Recht für identisch mit dem Spiel von der Rechtfertigkeit gehalten, das unter dem Jahr 1484 in der Lübecker Liste verzeichnet ist.[1] Doch ist es, wie sich leicht erkennen läßt, mehr in der Tendenz als in der Form mit den andern Allegorien verwandt.

* * *

In die Geschichte des mittelalterlichen Dramas gehören bloß die ersten Anfänge der Moralitätendichtung, ihre Hauptzeit fällt in das 16. Jahrhundert und geht neben den Anfängen des Renaissancedramas her. Wir werden noch weitere Beispiele dafür kennen lernen, wie rasch und leicht die volkstümliche Literatur sich der Allegorien des Altertums bemächtigte, wie rasch vor allem die Lucianischen Personifikationen sich einbürgerten. Aber auch die neuerstandenen dramatischen Dichtungen enthielten manche Allegorien, die ganz dem Geiste des Mittelalters entsprachen; ich erinnere nur an den Plutus des Aristophanes und an die Szene zwischen Schwelgerei und Armut zu Anfang des Plautinischen Trinummus, die uns fast anmutet wie eine mittelalterliche Moralität. Seit dem Beginn der Reformationsbewegung hat die konfessionelle Polemik sich mit Vorliebe der dramatischen Allegorie bedient. Daneben ziehen sich noch durch einen langen Zeitraum die Moralitäten, die ganz auf dem Boden der alten kirchlichen Weltanschauung stehen; die Allegorien in den Fronleichnamsspielen Calderons gehören zu den bewunderungswürdigsten Beispielen dichterischer Schöpferkraft, die uns auf unserm Wege begegnen werden. Wir müssen also noch öfters auf diese Gattung des Dramas zurückkommen; hier sei nur noch auf einige charakteristische Merkmale hingewiesen, die bereits im Mittelalter hervortreten.

---

1) Vgl. Walther, Jahrbuch d. Vereins f. niederd. Sprachf. 5, 173 ff.

Für die weitere Entwicklung des Dramas ist vor allen Dingen eine Eigentümlichkeit der Moralitäten von Bedeutung, daß nämlich hier die Handlung nicht durch die Überlieferung festgestellt, sondern von den einzelnen Dichtern erfunden ist.[1] Was die Charakterzeichnung betrifft, so scheint zunächst bei den allegorischen Figuren ein Fortschritt ausgeschlossen zu sein, aber unter den wenigen Moralitäten, die wir bis jetzt kennen gelernt haben, fanden wir schon einige merkwürdige Beispiele der Belebung blutloser Abstraktionen. Nach den bekannt gewordenen Proben zu urteilen, scheint es, daß die Engländer sich die Freiheit in reichlichstem Maße zunutze machten, die ihnen in ihrer Sprache das Verschwinden des Gefühls für das grammatische Geschlecht darbot, und daß sie diese Freiheit auch auf die lateinischen Namen ausdehnten. So erscheinen die fünf Sinne als weiblich, Invidia als männlich, Confessio gleichfalls als männlich, Luxuria dagegen wieder als weiblich. Aber auch die Moralitätendichter in andern Sprachen ließen sich nicht immer durch das grammatische Geschlecht binden, so erscheint im Lübecker Spiele von 1460 der ‚Bruder Wahrheit', in den Enfants de Maintenant der Schulmeister ‚Instruction'.

Schon aus dem Obigen ergab sich, daß die Moralität in bezug auf Anlaß und Tendenz der Aufführungen und Art der Inszenierung sich einerseits dem Mysterium, andererseits der Farce nähert. Was die Ausdehnung betrifft, so fanden wir in Frankreich Moralitäten, die sich den geschwollensten Produkten der Mysteriendichtung kühnlich an die Seite stellen können. Doch begnügte man sich auch in Frankreich meist mit einem kleineren Umfang. 1539 stellte Sibilet die Regel auf, die Farce solle etwa 500 Verse zählen, die Moralität dürfe doppelt so lang sein, 1000 bis 1200 Verse. Damit scheint auch die Praxis in den Niederlanden zu stimmen, wenigstens verfügten die Rederijker in Lier, daß die Darsteller eines Possenspiels bei der Probe eine Kanne Bier, dagegen die Darsteller eines Sinnspiels zwei Kannen auf Kosten der Kammer trinken dürften.[2]

Die dramatische Form erklärt sich bei den Moralitäten wie bei den Mysterien aus der Tendenz, dem Volke durch die anschauliche Vorführung eine leicht zugängliche und anregende Belehrung zu verschaffen. In gewisser Hinsicht ergänzen beide Gattungen einander, bei den Mysterien handelt es sich in erster

1) Zuerst hervorgehoben von Dodsley in der Einl. zu den Old Plays (S. XL d. Ausg. von 1780).

2) Vgl. Jonckbloet a. a. O.

Linie um historisch-dogmatische, bei den Moralitäten um sittliche Belehrung.[1] Aber doch war bei den Moralitäten das Hören wichtiger als das Sehen. Von unserem Standpunkt aus liegt darin der Keim eines Fortschritts; es ist indes begreiflich, daß die Moralitätendichter durch Prozessionen, Tänze und andere dergleichen Dinge auch die Schaulust zu befriedigen suchten. Eine Hauptfrage bei der Inszenierung einer Moralität war die angemessene Kostümierung der allegorischen Personen, die Wahl der symbolischen Farben für die Kleidung, die Ausstattung mit beziehungsreichen Emblemen. Gewiß lag in solchen Dingen ein besonderer Reiz für den mittelalterlichen Zuschauer; der gemeine Mann konnte über die fremdartigen reichgekleideten Gestalten staunen, während es für den höher gebildeten eine anziehende Übung des Geistes sein mußte, den Sinn der Erscheinungen zu enträtseln. Durch prächtige Kleidung suchte man zu ersetzen, was sonst diesen Spielen an Reiz fürs Auge mangelte. Zu den am reichsten ausgestatteten gehörte das englische Spiel ‚Geist, Wille und Verstand', doch wird auch im Prolog zur Burg der Beharrlichkeit auf die glänzende Inszenierung hingewiesen. In den Niederlanden — z. B. in Mecheln 1509 wurden für die schönste Kleidung in den Sinnspielen besondere Preise ausgesetzt.[2]

Durch die größere Bedeutung des Wortes in den Moralitäten erklärt es sich auch, daß so viele dieser Dichtungen in zeitgenössischen Drucken vorliegen. Nicolas de la Chesnaye schickt dem ersten Drucke seiner Condamnation des banquets einen ‚prologue' in Prosa voraus, worin er sagt, er habe sein Werk veröffentlicht, damit man es nach Gefallen entweder sichtbarlich vorführen oder auch zum Vergnügen und zur Belehrung für sich lesen könne; er wisse, daß manche Leute die Moralitäten ebenso gern lesen als dargestellt sehen. Auch in England wurden mehrere Moralitäten zur Zeit ihrer Entstehung gedruckt, dagegen kein einziges Mysterium.

* * *

1) Im Jardin de plaisance (s. o. S. 181) wird davor gewarnt, in den Moralitäten die sittliche Belehrung in persönliche Satire ausarten zu lassen ‚Item que lon blasme et desprise Les vices fort en general Sans ce qu'on particularise Sur aucun suppost parcial' usw.

2) Jonckbloet S. 401. — Mitunter mag man auch den Charakter der auftretenden Personen bloß durch Aufschriften auf den Kleidungsstücken angedeutet haben, wie bei der Fronleichnamsprozession von Zerbst; ebenso die Todsünden auf einem Teppich aus dem Besitz des Kardinals Wolsey (vgl. Illustr. London News 29. Okt. 1910).

Eine Abart der mittelalterlichen Moralität, die eine besondere Betrachtung verdient, ist das allegorische Festspiel. Bis auf den heutigen Tag ist die Sitte nicht ausgestorben, hohe Herrschaften bei feierlichen Anlässen durch die allegorischen Gestalten der Tugenden, Wissenschaften und Künste begrüßen zu lassen. Im Mittelalter wurden solche Szenen öfters mit den Schaustellungen verbunden, die man bei feierlichen Einzügen längs des Weges veranstaltete. So wurde 1483 Margareta von Österreich, die Braut des französischen Thronfolgers, bei ihrem Einzug in Paris an der Porte St. Denis von den Gestalten des Handwerks, der Geistlichkeit, der Kaufmannschaft und des Adels mit Versen begrüßt, ähnlich verlief der Empfang Heinrichs VII. bei seiner Anwesenheit in Coventry.[1] Doch gibt es auch Fälle, wo die allegorische Begrüßung sich zu einem kleinen Drama entwickelte. Der burgundische Hofdichter Chastellain verfaßte eine Moralität, die 1468 nach dem Frieden von Péronne vor König Ludwig XI. und Herzog Karl dem Kühnen aufgeführt wurde, eine sehr stark aufgetragene und trotz der Vers- und Reimgewandtheit sehr ermüdende höfische Schmeichelei. Zuerst ein Gespräch zwischen Herz und Mund, die alsdann zusammen ein langatmiges Loblied auf die edeln Monarchen singen, die herrlicher sind als die größten Helden des Altertums und die sich wie die Pelikane zum Wohl ihrer Völker die eigene Brust zerfleischen. Coeur bittet alsdann um die Erlaubnis, daß vor den Fürsten zwei Darsteller in den Rollen der Fürsten selber auftreten dürfen und nun beginnt auf der Bühne ein von Friedens- und Freundschaftsversicherungen überfließendes Gespräch zwischen König und Herzog, während dessen vermutlich König Ludwig seine ganze Verstellungskunst aufbieten mußte, um ein sarkastisches Lächeln zu unterdrücken. Hierauf wird die Unterredung zwischen Coeur und Bouche fortgesetzt, zu denen sich auch noch Sens und Avis gesellen.[2]

Von einem allegorischen Festspiel, das man dem schottischen Dichter Dunbar (c. 1490) zuschreibt, hat sich nur noch der Pro-

1) Über allegorische Einzugsfeierlichkeiten in Coventry vgl. Sharp S. 25, 145.

2) Oeuvres de Chastellain ed. Kervyn de Lettenhove Bd. III (Brüssel 1865) S. 239 ff., Julleville, Répertoire Nr. 52. Chastellain verfaßte auch ein Klaggedicht auf den Tod Herzog Philipps des Guten (1467), ein Gespräch zwischen dem Himmel, der Erde, den Engeln und einem Vertreter der Menschheit, der als ‚Les hommes' bezeichnet wird. Der dramatische Charakter ergibt sich aus der Überschrift ‚Mystère par manière de lamentation'; ed. Kervyn de Lettenhove a. a. O.

log[1] erhalten: ein Zwerg, der vermutlich von dem kleingewachsenen Dunbar dargestellt wurde, tritt auf als Personifikation des Reichtums mit seinen drei Brüdern Wohlstand, Lustigkeit und Spiel (Wellfair, Wantonness, Play).

Besonders häufig wurden solche allegorische Lob- und Komplimentierspiele im 15. Jahrhundert in Italien dargestellt. In der Zeit, da sie aufkamen, waren jedoch die Renaissance-Elemente schon allenthalben eingedrungen; wir sehen daher in den Festspielen diese Elemente gleich von vornherein neben den mittelalterlichen einen breiten Raum einnehmen und bald immer mehr in den Vordergrund treten. Denselben Übergang können wir dann auch in andern Ländern verfolgen und wir werden später die Entwicklung der allegorischen Renaissance-Festspiele aus den Moralitäten einer besonderen Betrachtung zu unterziehen haben.

1) Herausg. v. Laing, Select remains, 2. Aufl. ed. Small Edinb. 1885 S. 298 ff.; vgl. Schipper, William Dunbar, Berlin 1884 S. 207 ff.

Achtes Buch.

Die ersten dramatischen Versuche der Humanisten.

Die Wiederbelebung des klassischen Altertums brachte für das Drama ebenso wie für die anderen Gebiete der Poesie neue Vorbilder und neue Regeln der Kunstübung. Aber noch wichtiger als diese Anregungen wurde eine neue Wendung in der Geschichte des menschlichen Geistes, die Wendung zum Individualismus, die von Burckhardt und Voigt in ihrem Zusammenhange mit der Wiederbelebung des Altertums erkannt und als das unterscheidende Merkmal gegenüber der mittelalterlichen Denkart dargestellt worden ist. Wenn diese beiden großen Meister die Entwicklung des Dramas einer eingehenderen Betrachtung gewürdigt hätten, so hätten sie hier eines der merkwürdigsten Zeugnisse für ihre Auffassung des Mittelalters finden können. Was die Mysterien betrifft, so sahen wir schon früher, welche Gleichförmigkeit des Denkens und Empfindens sich in ihnen durch das ganze Abendland offenbart. Und in den Moralitäten, den psychologischen Dramen des Mittelalters, zeigte sich, wie die unendliche Mannigfaltigkeit der Seelenstimmungen und Seelenkämpfe überall auf die abstrakte Formel des Gegensatzes von Fleisch und Geist zurückgeführt ward. Im weiteren Verlauf der Zeit jedoch entwickelt sich das Drama zu einem treuen Spiegelbild alles dessen, wodurch sich die neue Epoche in der Geschichte der Menschheit von der früheren unterscheidet.

Freilich werden wir noch einen weiten Weg zurücklegen müssen, bis uns dieser Sachverhalt deutlich entgegentritt. Wenn wir die Wiederbelebung des antiken Dramas betrachten wollen, müssen wir uns zunächst wieder in die mittelalterliche Schulgrammatik und Schulpoesie zurückversetzen, die noch lange Zeit ein gesondertes Dasein führen sollte, ohne Berührung mit dem

lebendigen Drama. Wir werden zu schildern haben, wie der dramatische Horizont der Gelehrtenwelt sich allmählich erweiterte, und werden bei dieser Gelegenheit von neuem erkennen, daß bei tieferem Eindringen in das Wesen und Werden der Dinge die scharfen und sauberen Grenzlinien sich verwischen.

Es handelt sich hier zunächst um das größte Ereignis der neueren Literaturgeschichte, um die Wiedererweckung der Tragödie.

Von den zwei Gattungen des antiken Dramas, die vor allem in die neuere Zeit hinüberwirkten, attische Tragödie und attische neuere Komödie, war dem Mittelalter nur die letztere, und auch diese bloß in der Form der römischen Nachahmungen bekannt. Hier erlosch die Tradition niemals; trotz all der wunderlichen Ansichten, die sich im Mittelalter über das Wesen der Komödie festsetzten, blieb Terenz doch stets ein vielgelesener und hochverehrter Schriftsteller. Was die Tragödie betrifft, so waren natürlich die griechischen Werke dem Mittelalter verschlossen, aber auch die Kenntnis des einzigen römischen Denkmals dieser Art, der Tragödien des Seneca, nahm, wie wir sahen, im Mittelalter mehr und mehr ab; die spärliche Kenntnis, die wir bei vereinzelten Gelehrten des 13. Jahrhunderts finden, stammt aus den Sentenzensammlungen. Wir müssen also die Tragödien des Seneca zu denjenigen Werken des Altertums rechnen, die im Laufe des Mittelalters in Vergessenheit sanken, dann aber in das literarische Leben von neuem eingeführt, mit verdoppeltem Eifer studiert wurden und zu selbständiger poetischer Nachahmung anregten. Und zwar haben von allen Werken des Altertums diese Tragödien zuerst eine solche Auferstehung erlebt. Die Männer, die sie um das Jahr 1300 zu neuem Leben erweckten, hatten jedoch keineswegs das Bewußtsein einer literarischen Großtat im Sinne des humanistischen Programms, wie es einige Zeit später Petrarca aufstellte. Sie bewegten sich mit ihrem Denken und Empfinden durchaus im Gesichtskreise des mittelalterlichen Gelehrtentums, aber sie lieferten brauchbare Arbeit, und die Anregungen, die sie darboten, wurden von den Vertretern der neuen Richtung aufgegriffen und in langsam und schrittweis fortgesetzter Tätigkeit durch den Zeitraum von mehr als einem Jahrhundert weitergeführt. Ein tiefgreifender Einschnitt wird auf diesem Gebiete durch die Frührenaissance in keiner Weise bezeichnet.

Zu den ersten, die nach langer Unterbrechung den Tragödien Senecas wieder ihre Aufmerksamkeit zuwandten, gehört der englische Dominikanermönch Nikolaus Treveth (c. 1260 bis 1328), eine

Leuchte der Wissenschaft in seinem Orden. Dauernden Ruhm hat er sich durch seine Geschichte des Hauses Plantagenet erworben, die noch jetzt bei den Historikern als Quellenwerk in hohem Ansehen steht; seinen Zeitgenossen gewährte er reiche Belehrung und die edelste geistige Nahrung durch die Erläuterungsschriften, die er zu mehreren grundlegenden Werken der mittelalterlichen Bildung verfaßte. So zu Augustins Gottesstaat, so vor allem zu des Boethius Werk vom Troste der Philosophie; hier waltet er seines Amtes mit großer Gelehrsamkeit, Klarheit und Umsicht, in seinen Paraphrasen der poetischen Stellen erhebt er sich, von der hohen und reinen Gesinnung des Dichter-Philosophen erfüllt, zu einer begeistert schwungvollen Sprache.[1] Es scheint, daß er wie so manche gelehrte Mönche bei seiner Tätigkeit als Kommentator vor allem die Belehrung seiner Ordensbrüder im Auge hatte, wenigstens bemerkt er ausdrücklich, die Erläuterungen zur Consolatio philosophiae seien auf Wunsch einiger Brüder verfaßt, welchen die Lektüre des Boethius Schwierigkeiten bereitet habe.[2] Und wenn er an einer anderen Stelle darüber klagt, daß in den wissenschaftlichen Bestrebungen seiner Zeit das Feuer der Pierischen Muse erloschen und die pegaseische Quelle versiegt sei, so können wir vermuten, daß er durch seine Kommentare ein Gegengewicht gegen die einseitige Vorherrschaft des scholastischen Geistes schaffen wollte. Sonst verdient noch sein Kommentar zu den Deklamationen des älteren Seneca Erwähnung, eine Arbeit, welcher auch moderne Herausgeber ihre Anerkennung nicht versagt haben.

Die Anregung zu dem Tragödienkommentar, der uns hier vor allem beschäftigt, ging von einem der höchstgestellten und angesehensten unter seinen Ordensbrüdern aus, von dem Kardinal Niccolò Albertini von Prato, Bischof von Ostia und Velletri († 1321), der am Hofe zu Avignon als einer der einflußreichsten päpstlichen Politiker lebte. Über seine literarischen Studien und über sein

1) Über diesen Kommentar vgl. die Studie in Jourdains Excursions hist. et philos. à travers le moyen âge. Paris 1880 S. 29 ff.

2) Ein ähnlicher Hinweis auf die literarischen Bedürfnisse der Ordensbrüder auch in der Einleitung zur Erklärung der Declamationes vgl. Quétif und Echard, Scriptt. Ord. Praed. I, 562. Indes hat Treveth auch ein Werk auf Wunsch des Papstes Johann XXII. angefertigt, wie aus einer merkwürdigen Bulle dieses Papstes von 1317 oder 1318 hervorgeht (mitgeteilt von Thomas in den Mélanges d'archéologie et d'histoire, école franç. de Rome Bd. II 1882 S. 453).

Verhältnis zu den Gelehrten jener Zeit sind wir nur sehr mangelhaft unterrichtet. Die Grundlagen der höheren Bildung erwarb er sich an der Pariser Universität und dort hat er vielleicht auch die persönliche Bekanntschaft Treveths gemacht. Seine eigene literarische Tätigkeit war nicht sehr ausgedehnt und bezieht sich bloß auf theologische und kirchenrechtliche Fragen, doch nahm er noch in vorgerücktem Alter bei seinem Landsmann Convenevole Unterricht in den freien Künsten und verfolgte mit Teilnahme die Entwicklung des Knaben Petrarca, des hoffnungsreichsten unter allen Schülern Convenevoles.[1] Vor allem aber ist für das Verständnis seiner literarischen Bestrebungen ein Brief von Bedeutung, den er aus Valence an Treveth richtete.[2] Hier bekennt er sich als dankbaren Leser des Boethiuskommentars und ermuntert den gelehrten Mönch, seine Wirksamkeit als Erklärer schwieriger Autoren fortzusetzen. Er habe gehört, daß Treveth schon über die Deklamationen Senecas geschrieben habe, dagegen fehle es noch an einer ähnlichen Schrift über die Tragödien dieses denkwürdigen Mannes (ejusdem memorandi viri); der Kardi-

1) Vgl. Petrarca, Sen. XVI, 1. D'Ancona in seiner Abhandlung über Convenevole (Studj sulla lett. ital. d. primi secoli, Ancona 1884 S. 112 ff.) vermutet wohl mit Recht, daß der Kardinal in erster Linie die Absicht hatte, seinem Landsmann eine Unterstützung zufließen zu lassen.

2) Über Pariser Handschriften, in welchen der Brief und die Antwort Treveths vorkommen, vgl. Oudin, Commentarius de scriptt. eccl. 3, 694. Die vorliegenden Mitteilungen nach 8034 der Bibliothèque nationale. Inzwischen hat Peiper in seiner lehrreichen Schrift De Senecae tragoediarum lectione vulgata (Breslau 1893) beide Briefe nach dem Codex Urbinas 355 herausgegeben. In den Abschriften fehlen die Jahreszahlen, doch steht bei dem Briefe des Kardinals die Bezeichnung des Tages: VIIII Aprilis (im Urbinas: XIIII Aprilis). Der Ort, von dem er abgesandt ist, läßt mit großer Wahrscheinlichkeit auf die Zeit nach 1305 schließen, denn von da ab hatte der Papst seinen Sitz in Frankreich; als terminus ad quem ergibt sich das Jahr 1320, denn am 1. April 1321 starb der Kardinal. In der Zwischenzeit konnte ich nur für den September 1314 einen Aufenthalt des Kardinals in Valence feststellen; er befindet sich unter den Unterzeichnern einer von dort aus am achten dieses Monats erlassenen Enzyklika (vgl. Baluze, Historia paparum Avenionensium 2, 286). Weitere Vermutungen über das Datum s. u. S. 503. Der Vollständigkeit wegen sei bemerkt, daß die in dem Briefe gebrauchte Bezeichnung ‚Nicolaus, Ostiensis et Velletrensis episcopus' sich auch auf Albertinis Vorgänger Niccolò Boccasini, den späteren Papst Benedikt XI. beziehen könnte. Doch kann dieser in der Zeit, da er den erwähnten Titel führte (1300—1303, vgl. Grandjean, Bénoit XI avant son pontificat, Mélanges d'arch. et d'histoire, éc. franç. de Rome 8, 219 ff.) sich nicht in Valence aufgehalten haben.

nal wußte natürlich noch nicht, daß die Deklamationen von Seneca dem Vater herrühren. Die Tragödien seien so voll von verwickelten Stellen und dunkeln Anspielungen, daß sie einen jeden abschreckten, Treveth möge sie durch seine bewährte Wirksamkeit dem Leser vertraut machen. Aus Treveths Anwortschreiben geht hervor, daß er sich sogleich anschickte, dem Wunsche des Kirchenfürsten zu genügen und die Dichtungen des Philosophen zu erklären, der in seinen Tragödien verfahren habe wie die klugen Ärzte, welche die bittern Medikamente durch eine Umhüllung von süßem Honig schmackhafter machten, ein seit Lucrez häufig wiederholtes Gleichnis. So habe auch Seneca die Lehren der Ethik durch den Reiz der Dichtung zum Nutzen schwacher Geister mit ungemeiner Annehmlichkeit umgeben. Um nun die Tragödien zu erklären, habe er, ungeübt in poetischen Dingen, sich sogleich unter den Chor der Musen gemischt. Er war genötigt, mit Hilfe eines einzigen und noch dazu schlechten Textes seine Arbeit, so gut es gehen wollte, zu vollbringen, während er z. B. für die Deklamationen mehrere Handschriften herangezogen hatte.[1]

In seinem Tragödienkommentar bahnt er sich nun mit einer kurzen theoretischen Einleitung den Weg zu seiner eigentlichen Aufgabe. Er berichtet nach Augustinus (de civitate dei VI, 5) über die Varronische Einteilung der Theologie in die Theologie der Poeten, der Philosophen und der Priester, um alsdann mit Beiseitelassung der zwei letzten Gattungen die Theologie der Poeten näher zu betrachten, die auf dem Theater vorgeführt werde. Sie zerfalle in zwei Teile, den tragischen und den komischen, über die dann Treveth nach Isidors Angaben allerlei mitzuteilen weiß. Die Poeten schrieben auf dreierlei Arten, entweder in der erzählenden, wo niemand außer dem Poeten das Wort hat, wie in Virgils Georgicis, oder in der ‚dragmatischen' wo niemals der Poet spricht, sondern bloß eingeführte Personen, oder endlich in einer aus beiden vorhergehenden gemischten, wie in der Aeneis und den Metamorphosen. Also auch nach Treveth war das Theater der Ort für den Vortrag dramatischer sowohl als epischer Dichtungen. Dann fügt er aber doch hinzu, daß Virgil und Ovid als Dichter der Aeneis und der Metamorphosen nur insofern als Tragoedi bezeichnet werden könnten, als sie von Königen und von Staatsangelegenheiten dichteten. Das vorliegende Buch Senecas

1) Vgl. Annaei Senecae oratorum ed. rhetorum sententiae ed. Bursian S. XVIII.

könne jedoch mit Recht als ‚liber tragoediarum' bezeichnet werden, denn es enthalte traurige Gedichte von den Unglücksfällen großer Männer, Gedichte, in welchen niemals der Poet selber, sondern nur die eingeführten Personen sprächen. Die Darstellung einer Senecaschen Tragödie dachte er sich genau in derselben Weise, wie sich die mittelalterlichen Terenzerklärer eine Lustspielaufführung vorstellten; in der Einleitung zur ersten Tragödie, dem rasenden Herkules, setzt er auseinander, wie in dem kleinen Häuschen auf dem Theater, scena genannt (vgl. Isidor, Etym. XVIII, 43), der Anfang des Stückes vorgelesen wurde und ein Mime dazu mit Gebärden die zornige Juno darstellte. Über die wechselnden Versmaße gibt er ausführliche Auskunft, hier war ihm vermutlich sein Studium des Boethius und der weitverbreiteten Abhandlung des Lupus von Ferrières über die Boethiusschen Versmäße von Nutzen. Der erste Chorgesang gibt ihm außerdem noch Gelegenheit zu einer allgemeinen Betrachtung über das Wesen des Chors: der tragische Dichter schreibe von den traurigen Schicksalen großer Männer, und dergleichen gebe im Volk Anlaß zu mancherlei Gerede und mancherlei Urteilen. Daher habe Seneca, um diese Volksstimme zum Ausdruck zu bringen, von Zeit zu Zeit in seinen Tragödien den Chor auftreten lassen. Die Einteilung in fünf Akte ist für Treveth keine unverbrüchliche Regel, für den Hippolytus (Phaedra) nimmt er sechs Akte an. Als ein echt mittelalterlicher Kommentator zeigt er sich am Anfang der Erläuterungen zur ersten Tragödie bei Auseinandersetzung der vier Causae: die causa efficiens dieses Stückes sei Seneca, die causa materialis die Wut des Herkules, die causa formalis die dramatische Kunstform und die causa finalis die Ergötzung des Volkes, oder auch insofern, als im Stück einiges Lobenswertes und einiges Tadelnswertes vorgeführt werde, könne man ethische Absicht unterlegen und alsdann sei der Zweck die Besserung der Sitten durch die vorgeführten Exempel. Schritt für Schritt begleitet Treveth alsdann den Text mit gewissenhaften Erläuterungen; als er in der letzten Tragödie, dem Herkules Oetaeus, bei den letzten Worten angelangt ist, wo der Chor den himmelwärts emporgestiegenen Heros anruft, er möge jetzt von oben herab auf die Ungeheuer, die die Welt beunruhigen, seine Blitze schleudern, da schließt Treveth seine Arbeit mit dem Gebet: Vor den Blitzen und Anfeindungen der Dämonen möge uns Herr Jesus Christus bewahren, dem Ehre und Ruhm ist in alle Ewigkeit. Amen.

Weniger klar liegt die Erneuerung des Tragödienstudiums in Italien vor unsern Augen. Indes werden wir hier, wenn wir den ältesten Spuren nachgehen, nicht in die beschauliche Stille einer Klosterbibliothek geführt, sondern in einen Kreis von Männern, die mitten in dem reichbewegten Treiben ihrer Zeit standen. Es wurde schon häufig hervorgehoben, daß in dem Zeitalter, als dessen größter Vertreter Dante hervorleuchtet, die Laienwelt in Italien sich mit Problemen zu beschäftigen begann, die bis dahin dem geistlichen Stande vorbehalten waren. Doch zeigt es sich in letzter Zeit immer deutlicher, daß gegenüber der höchsten und glänzendsten Offenbarung dieser neuen Tendenz andere bescheidenere literarische Bestrebungen im Laienstande nicht die verdiente Würdigung gefunden haben. Es gab in jener Zeit eine nicht unbeträchtliche Zahl von weltlichen Juristen, denen ihre lateinische Gelehrsamkeit auch außerhalb der Fachstudien zu einer Quelle der Erholung und Erbauung wurde, die, von dem Studium der römischen Literatur angeregt, auch selbständige Versuche in der lateinischen Poesie wagten. Die Untersuchung dieses literarischen Treibens steht noch in den ersten Anfängen. Verhältnismäßig am deutlichsten tritt es in zwei Gegenden hervor, wo mehrere dergleichen Männer vereint lebten und sich in freundlichem Gedankenaustausch aneinander anschlossen, in Toscana und in der trevisanischen Mark.[1] In letzterer Gegend bildet die altberühmte Stadt Padua den Mittelpunkt einer Gruppe von Poeten, die in dem Richter Lovato ihr geistiges Oberhaupt verehrten. Lovato trat 1267 ins Richterkollegium seiner Vaterstadt ein. Er hat alsdann eine lange Reihe von Jahren in verschiedenartigen Stellungen dem vaterstädtischen Gemeinwesen gedient; im Jahre 1306 verteidigte er seinen berühmten Landsmann, den Arzt und Philosophen Pietro de Abano, der vor dem Ketzergericht verklagt worden war.[2] Im Jahre 1309 ist er gestorben. Von seinen Gedichten sind erst in neuerer Zeit einige ans Licht gezogen worden, meist poetische Episteln, wie sie als ein erheiterndes Spiel in diesem Kreise sehr beliebt waren.[3] Da wird die Frage erörtert, ob es wünschenswert sei oder nicht, wenn man Nach-

1) Vgl. den inhaltreichen Aufsatz von Novati im Giornale storico della lett. ital. 6, 178 ff.

2) Vgl. Scardeonius, Historia Patavina Lib. II, Class. 9 ed. Graevius Thesaurus VI, 3 Sp. 227.

3) Mir nur aus den Besprechungen Medins und Novatis bekannt. Zur Bibliographie vgl. Cloetta 2, 6.

kommenschaft habe; Lovato antwortet in verneinendem, sein jüngerer Freund in bejahendem Sinne, Giambono d'Andrea und Bovetino werden zu Richtern aufgerufen und entscheiden zugunsten Lovatos, während Mussato zur Zahlung einer Mahlzeit verurteilt wird. Dann folgen Erörterungen über die Freundschaft und über verschiedene Angelegenheiten der Vaterstadt, an der sie alle mit innigster Liebe hängen und deren erinnerungsreiche Vergangenheit sie mit freudigem Stolz erfüllt; für das Grab des Trojaners Antenor, des fabelhaften Gründers der Stadt, entwarf Lovato eine Inschrift in Hexametern, die noch heute den gewaltigen Steinsarkophag am Ponte San Lorenzo in Padua ziert. Den unseligen Zwiespalt seines Vaterlandes durch das Parteigetriebe der Ghibellinen und Guelfen hat er in einem verloren gegangenen Gedichte beklagt. Daneben hat er auch die romantischen Sagen des Mittelalters in seinen poetischen Bereich gezogen, von seinem lateinischen Gedichte über die Schicksale Tristans und Isoldens ist noch ein Bruchstück erhalten.[1]

Für uns ist Lovato vor allem dadurch von Bedeutung, daß er in seinem Kreise zum Studium der Senecaschen Tragödien anregte. Wann und auf welche Veranlassung hin er selber sich diesem Studium zuwandte, ist gänzlich unbekannt; wie ernst und gründlich er es betrieb, ergibt sich aus einer merkwürdigen Abhandlung, welche Lovatos jüngerer Freund Mussato nach dem Tode seines Meisters verfaßte. Sie ist einem paduanischen Landsmann gewidmet, und zwar keinem geringeren, als dem berühmten staats- und kirchenrechtlichen Schriftsteller Marsiglio, der dem König Ludwig dem Bayer in seinem Kampf gegen das Papsttum zur Seite trat.[2] Mussato belehrt hier den Marsiglio über die Vers-

1) Vgl. Novati S. 194, 195.

2) Die Abhandlung, nach einer Breslauer Handschrift abgedr. bei Peiper S. 31 ff., ist später als die Ecerinis verfaßt, vielleicht 1315 oder 1316. Daß Marsiglio sich in diesen Jahren in Padua aufhielt, ergibt sich aus einer merkwürdigen Urkunde, die, soviel ich weiß, von den Forschern nicht berücksichtigt wurde, welche sich mit Marsiglio beschäftigt haben. Es ist dies eine feierliche Erklärung, durch welche Pietro de Abano in Gegenwart mehrerer Zeugen, u. a. Marsiglios, seiner Übereinstimmung mit dem Kirchenglauben Ausdruck gibt. Abgedruckt ist die Erklärung bei Verci, Storia della Marca Trevigiana 7, 116 ff., danach wiederholt in den Atti della r. Accademia dei Lincei, memorie, scienze morali II, 1878 S. 550. Daß Marsiglio sich 1316 in Padua aufhielt, ergibt sich aus einem von Thomas in den Mélanges d'archéol. et d'histoire, éc. franç. de Rome 2, 448 mitgeteilten päpstlichen Schreiben.

maße in den Tragödien Senecas in der Form eines Gesprächs, in welchem er den alten Lovato ausfragt und von diesem eingehende Mitteilungen erhält. Besonders ausführlich verbreitet sich Lovato über den Hauptvers, den jambischen Trimeter. Er erklärt, warum der Vers diesen Namen führe, obwohl er sechs Füße habe, und stellt fest, welche anderen Füße an die Stelle des Jambus treten können. So zeigt er an Beispielen, daß der erste Jambus mitunter durch einen Spondeus, Anapäst, Daktylus, Tribrachys oder Proceleusmaticus ersetzt werden könne, der zweite durch einen Tribrachys, der dritte durch einen Spondeus, Daktylus, Anapäst oder Tribrachys, und so führt er seine Beobachtungen durch alle sechs Versfüße durch. Ebenso belehrt er den Fragenden über die Versarten, die sonst noch in den Tragödien vorkommen; hier kam ihm ebenso wie dem Nikolaus Treveth die Kenntnis der poetischen Abschnitte in der Consolatio philosophiae zustatten, aus denen er mehrere Stellen zur Erläuterung heranzieht. Er bemerkt, daß der Wechsel der Versmaße sich im Einklang mit dem Wechsel der Stimmung befindet, die gerade in den Dialogen, Trialogen und Tetralogen herrscht. Man erkennt leicht, was für eine wunderliche Ansicht über die Bedeutung des Wortes ‚Dialog' sich hier verrät, doch war diese Ansicht, wie aus dem Catholicon des Johannes de Janua hervorgeht, damals allgemein verbreitet. Auch von dem Wesen des Chors hat Lovato keine Vorstellung, er unterscheidet bloß zwischen der jambischen Narratio und den Transgressiones. Als Vorzüge der Tragödien rühmt er den würdevollen Stil, die blühende Sprache und vor allem die wuchtigen Sentenzen, die noch für lange Zeit der Hauptruhmestitel des römischen Tragikers blieben. Lovatos Beobachtungen über den Bau des Trimeters sind außerdem noch in einem vatikanischen Kodex der Tragödien erhalten, die betreffende Notiz[1] geht höchstwahrscheinlich auf eine Niederschrift zurück, die Lovatos Neffe, Rolando da Piazzola, Richter in Padua, anfertigte. Beiläufig bemerkt ist uns in demselben Kodex ein Zeugnis von Rolandos Interesse für antike Inschriften erhalten,[2] ein neuer Beweis, daß unter diesen Paduaner Gelehrten manche Tendenzen sich zu regen begannen, deren Entstehung gewöhnlich in eine spätere Zeit verlegt wird. Auch ein anderes Mitglied des paduanischen Richter-

1) Mitgeteilt von Novati a. a. O. S. 192.

2) Vgl. den Abdruck der Stelle bei Leo, de Senecae tragg. observv. crit., Berl. 1878 S. 7.

standes, Geremia da Montagnone,[1] hat sich, ohne Zweifel durch den Lovatoschen Kreis angeregt, in das Studium der Tragödien vertieft. Seine Sentenzensammlung, das Compendium moralium notabilium, liefert uns zugleich einen Beweis, wie vortrefflich sich dieses neumodische Studium mit der überlieferten literarischen Bildung vertrug; die Zitate aus den Tragödien stehen friedlich neben solchen aus Matthaeus von Vendôme, Gaufridus Anglicus und andern mittelalterlichen Schulpoeten.

Am fruchtbarsten wurde aber die Anregung zum Studium der Senecaschen Tragödien bei dem bedeutendsten Mitgliede des ganzen Kreises, bei dem Staatsmann, Geschichtschreiber und Dichter Albertino Mussato.[2] Ein Mann von eigenartiger und kräftiger Individualität, von bewundernswerter, auch durch schwere Schicksalsschläge ungebrochener Charakterstärke, mit aufopfernder Hingebung für das Wohl der Vaterstadt wirkend und doch auch den Blick auf die großen Fragen richtend, welche die ganze Menschheit berühren, steht er in der Geschichte als ein nicht unwürdiger Zeitgenosse Dantes da, mit dem er auch den tiefen Schmerz teilte, das Leben in der Verbannung fern von der heißgeliebten Vaterstadt beschließen zu müssen. Mit wie schweren Mühen er sich zu einer angesehenen Lebensstellung hat durchkämpfen müssen, darüber belehrt er uns in einer Elegie, in welcher er die Frage erörtert, ob sein fünfundfünfzigster Geburtstag festlich begangen werden solle. Angesichts des herannahenden Greisenalters blickt er mit einer eigentümlichen Mischung von Wehmut und Befriedigung auf sein vergangenes Leben zurück, auf seine entbehrungsreiche Jugend, auf manche unverdiente Auszeichnungen und unverdiente Kränkungen, denen er in seiner öffentlichen Wirksamkeit ausgesetzt war. Er war 1461 in einer Vorstadt Paduas geboren, in ärmlichen Verhältnissen; die Mittel zum Studium mußte er sich durch Bücherabschreiben verdienen, und kaum hatte er das einundzwanzigste Lebensjahr erreicht, so mußte er noch für die verwitwete Mutter und drei Geschwister sorgen. Wie es scheint, bewies ihm Lovato in dieser schweren Zeit eine wohlwollende Gesinnung; mit rührender Pietät erinnert sich Mussato des väterlichen Freundes in einer poetischen Epistel an dessen Neffen Rolando, wo er diesem Manne, mit dem er sich aus

1) Urkundlich erwähnt 1315 und 1318; vgl. die Aktenstücke bei Gloria, Monumenti per la storia dell'università di Padova (1888) 2, 11.

2) Zur Bibliographie über Mussato vgl. Cloetta 2, 11 ff. Ich benutzte die Ausgabe seiner Werke im Thesaurus antiqq. Ital. von Graevius VI[2].

politischen Gründen entzweit hatte, die Versöhnung anbietet. Doch gelangte er allmählich durch Fleiß und Begabung zu Vermögen und Ansehen; seit seinem fünfunddreißigsten Lebensjahre (1296) finden wir ihn auch in städtischen Ehrenämtern. Wahrscheinlich entwickelte sich in dieser Epoche der poetische Freundesverkehr mit gleichgesinnten Berufsgenossen, der, wie wir sahen, noch in die Zeit vor Lovatos Tode zurückreicht. Die früheste Darlegung seiner Ansichten über Poesie besitzen wir vermutlich in einer Epistel an den Richter Giovanni da Vigonza, der, wie es in der Überschrift heißt, so getan hatte, als verabscheue er die von Mussato verfaßten Priapeischen Gedichte.[1] Mussato setzt sich sehr aufs hohe Pferd. Um die Würde der Poesie zu verteidigen, verweist er auf ihre Anwendung im Gottesdienst, sowie auf die poetischen Bücher der Bibel und bringt auch das Wort Vates mit Vas Dei zusammen. Nur eine Gattung von Poeten verwirft er, die Spielleute, die den Vortrag ihrer Gedichte mit närrischen Gestikulationen begleiten. Was jedoch seine eigenen inkriminierten Dichtungen betrifft, so begnügt er sich mit der Ausrede, daß mancher die unzüchtigen Dichter schelte, der selber in seinen Handlungen unzüchtig sei. Vor allem aber ist, was uns hier in erster Linie beschäftigt, der Anfang von Mussatos Senecastudien in diese frühere Epoche zu versetzen. Es scheint sogar, daß Mussato damals schon daran dachte, die Kunstform Senecas nachzubilden, wenigstens sagt er in der früher erwähnten Unterredung mit Lovato, er bitte deshalb um Auskunft über den Bau des Trimeters, damit er selber lerne, solche Verse zu dichten. Wie Mussato über Stoff und Geist der Tragödien dachte, ergibt sich aus den von ihm verfaßten Inhaltsangaben, deren Entstehungs-

---

1) Diese von den ersten Herausgebern unterdrückten unzüchtigen Gedichte, die jedenfalls in Mussatos Jugendzeit fallen, wurden in neuerer Zeit veröffentlicht (vgl. Cloetta 2, 25). Ich kenne sie nicht, vermag also auch nicht anzugeben, ob die Ansicht derjenigen berechtigt ist, die (wie z. B. Körting) Mussato für einen Vorgänger der unzüchtigen Dichter der Renaissance halten, oder ob er sich hier nicht etwa in den Bahnen der mittelalterlich-lateinischen Erotik bewegt. Als einen durchaus mittelalterlichen Menschen zeigt er sich jedenfalls in den Verhandlungen, die er mit den venezianischen Gelehrten führte, als eine Löwin, die man in Venedig gefangen hielt, sich erlaubt hatte, gegen alle Regeln des Physiologus lebendige Junge zur Welt zu bringen. Interessante neue Mitteilungen über diese Verhandlungen, in deren Verlauf auch metrische und prosodische Fragen berührt wurden, findet man im Propugnatore N. S. III, 244 ff. und im Nuovo archivio Veneto 1², 240 ff.

zeit freilich nicht feststeht; vielleicht sind sie zugleich mit der kleinen metrischen Abhandlung niedergeschrieben. Von Herkules sagt er hier, daß die Heiden ihn für einen heiligen und gerechten Mann hielten, von Thyestes, daß er durch Eingebung des Teufels (suggestione diabolica) verleitet wurde, mit der Gemahlin des Atreus Ehebruch zu treiben. Nur selten fügt er eigene Beobachtungen hinzu; die Betrachtung des Chors in der Phädra, daß der Mensch dem gesetzmäßig geordneten Gange der Natur widerstrebe, erinnert ihn an eine Stelle des Boethius (Consol. I, 5); der Umstand, daß Seneca in zwei Tragödien die Schicksale des Herkules darstellt, veranlaßt ihn zu der Bemerkung, gleichwie für Jupiter eine Nacht nicht ausgereicht habe, um Herkules zu erzeugen, so sei auch dem weisen Seneca für diesen Helden eine Tragödie nicht ausreichend erschienen. Wenn der Chor in Senecas Trojanerinnen das Fortbestehen nach dem Tode leugnet, so verwirft dies Mussato als eine ‚indiscreta opinio', während Treveth an der entsprechenden Stelle ohne Beifügung irgend welcher Kritik den Gedankengang Senecas wiedergibt. Übrigens wird der Chor in der Tragödie zu wiederholten Malen ganz im Sinne Treveths als ‚chorus seu vulgus' bezeichnet. Die Anerkennung darf man aber Mussato nicht versagen, daß er klar und übersichtlich das Wesentliche zusammenfaßt; beim Ödipus schlägt er mit Recht das Verfahren ein, zunächst die Geschichte in chronologischer Reihenfolge zu erzählen. Für den historischen Hintergrund der Octavia verweist er auf Sueton, der die Geschichte ‚suavissima latinitate' behandle.[1]

So diente unserm Mussato die Dichtkunst zur Erholung in einem arbeit- und ehrenreichen Dasein, er gehört mit zu dem reichen glänzenden Bilde, das sein vaterstädtisches Gemeinwesen in der Epoche darbietet, die den spätern Geschichtschreibern vorschwebte, wenn sie an die Zeiten des alten Lovato dachten,[2] Zeiten, wo neben den reichbegabten einheimischen Schriftstellern auch Dante sich vorübergehend in Padua aufhielt und Giotto durch seine Gemälde in der Kirche Madonna dell'Arena eine neue Epoche der Kunst begründete (1306). Nach Lovatos Tode war Mussato als das Haupt der Paduaner Dichter anerkannt; aber schon im folgenden Jahr brach mit dem Römerzug Heinrichs VII. (1310) eine Zeit der schwersten äußern und innern Kämpfe über die

1) Die obigen Mitteilungen nach der Pariser Handschrift 8717.

2) Vgl. d. Chronik der Cortusii lib. I. cap. IX u. Novati, Giorn. VI, 191.

Stadt herein, die ihr tiefe Wunden schlugen und in ihren weiteren Folgen auch das Lebensglück Mussatos vernichteten. Aber es traten nunmehr auch große und ernste Aufgaben an ihn heran und er wuchs mit seinen größeren Zwecken. Als Staatsmann und Krieger hat er sich glänzend bewährt,[1] und indem er sich entschloß, die Ereignisse, bei denen er selbst mit eingegriffen hatte, als Historiker darzustellen, bot sich ihm für sein schriftstellerisches Wirken eine würdigere Aufgabe dar. Jedoch gleich in der Historia Augusta, seinem ersten Geschichtswerke, das die Taten Heinrichs VII. bis zu dessen plötzlichem Ende 1313 darstellt, zeigt er sich als Dichter durch die sinnliche Anschaulichkeit, mit welcher er einzelne Charaktere vorführt, z. B. den Niccolò di Lozzo (X, 2), oder Szenen aus öffentlichen Versammlungen; die Reden, die er in einer solchen Versammlung sich selber und seinem politischen Gegner Rolando in den Mund legt, sind Glanzstücke, in offenbarer Nachahmung des Livius entstanden, auf den er als auf einen Landsmann stolz sein durfte.

Schon zur Zeit Heinrichs VII. war der gefährlichste Feind Paduas Can Grande, der Tyrann von Verona gewesen, welcher unter dem Scheine der Vertretung kaiserlicher Interessen bestrebt war, die Macht seines Hauses auf Kosten der Nachbarn zu vergrößern. Auch nach des Kaisers Tode setzte er als kaiserlicher Vikar diese Politik fort; er wollte vor allem das reiche und mächtige Padua in seine Gewalt bringen. In den blutigen Fehden, die die Paduaner mit ihm ausfochten, tat sich Mussato durch seine Tapferkeit hervor, doch hat er den Feind auch mit den Waffen des Geistes bekämpft, indem er seinen Landsleuten an einem historischen Beispiele zeigte, was sie von der Herrschaft eines Tyrannen zu gewärtigen hatten. Ein solches Beispiel bot ihm die Geschichte Ezzelins, der sich etwa achtzig Jahre zuvor Paduas bemächtigt hatte. Auch ihm diente die Vertretung des kaiserlichen Interesses zum Deckmantel, um die eigne Herrsch-

1) Mehrmals wurde er in Angelegenheiten seiner Vaterstadt in das kaiserliche Heerlager vor Brescia geschickt, wo sich damals der Kardinal Albertini als päpstlicher Gesandter eine Zeitlang aufhielt (Sommer 1311). Wenn man nachweisen könnte, daß beide dort miteinander zusammentrafen und in Verkehr traten, dann wäre es höchst wahrscheinlich, daß der Kardinal von den Senecastudien des Paduaner Kreises etwas gehört hätte. Alsdann müßte sein Brief an Treveth aus der Zeit vor 1312 stammen, denn als er diesen Brief schrieb, waren ihm ohne Zweifel die Bemühungen der Paduaner unbekannt. In seiner Historia Augusta V, 1 spricht Mussato von dem Kardinal mit großer Hochachtung: ‚plebejo genere, magnae virtutis ac sapientiae vir.‘

sucht zu befriedigen; sein zwanzigjähriges Blut- und Schreckensregiment lebte noch in der Erinnerung fort, und im Volksmunde wurde dieser Teufel in Menschengestalt mit allerlei sagenhaften Zügen ausgestattet, die sich Mussato nicht entgehen ließ. Merkwürdiger jedoch als der Stoff, den der patriotische Dichter sich wählte, ist die Form; seine ‚Ecerinis' ist nach jahrhundertelanger Unterbrechung die erste Tragödie.

Wenn auch Mussato schon zur Zeit des freundschaftlichen Verkehrs mit Lovato an selbständige dichterische Produktion in Senecaschen Versmaßen gedacht zu haben scheint, so ist es doch sehr unwahrscheinlich, daß die Anfänge der Ecerinis in diese Zeit zurückreichen; alles spricht vielmehr dafür, daß der Plan zu der Tragödie in der Zeit erwuchs, welche durch die unzweifelhaft hervortretende Tendenz von selber gegeben ist, und innerhalb dieses Zeitraums wiederum können wir die Entstehung des Stückes mit einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit in das Jahr 1314 verlegen. Wie kam aber Mussato dazu, gerade die dramatische Kunstform zu wählen? Wenn wir einen Neueren in einem Werk von tendenziösem Inhalt sich dieser Form bedienen sehen, so ist die Ursache sofort einleuchtend; der Dichter will in einem solchen Falle durch die leibhaftige Vorführung eine energischere und unmittelbarere Wirkung erzielen. Dem Mussato dagegen lag der Gedanke an dramatische Vorführung vollständig fern; das Höchste, was er wohl von Anfang an erhoffte und was ihm dann auch zuteil wurde, war die Ehre einer öffentlichen Vorlesung. Er vergleicht diesen Akt mit den Vorlesungen epischer Gedichte, wie sie in Rom in der Kaiserzeit veranstaltet wurden, und meint, daß die Thebais des Statius bei der öffentlichen Rezitation keinen solchen Beifall gefunden habe wie seine Ecerinis in Padua. Daß die geistlichen Spiele sich mit den antiken Dramen unter einen gemeinsamen Begriff zusammenfassen ließen, hat Mussato ebensowenig bemerkt wie die übrigen mittelalterlichen Gelehrten, trotzdem daß damals schon in Padua und anderen Städten dieser Gegend öffentliche Aufführungen aus der heiligen Geschichte stattgefunden hatten. Man darf übrigens nicht unbeachtet lassen, daß in Italien die Entwicklung des humanistischen Dramas in eine frühere Zeit fällt als die des mittelalterlichen Dramas in der Volkssprache. Die Ecerinis ist über hundert Jahre älter als die ersten Florentiner Repräsentationen; sie ist gleichzeitig mit den ersten Regungen des dramatischen Elements in der Laudenpoesie. Auch außerhalb Italiens hatte damals das geist-

liche Drama seine höchste Ausbildung noch lange nicht erreicht. Wir müssen uns stets gegenwärtig halten, daß die einzelnen Phasen der Entwicklung in der Wirklichkeit nicht so ordnungsmäßig einander ablösen wie auf dem Papier.

Am meisten Aufschluß über die Gründe, die bei Mussato für die Wahl der tragischen Form maßgebend waren, gewährt uns seine Epistel an die Paduaner Artistenfakultät. Wir sehen da, daß er durch die Verbrechen Ezzelins an die Greuel von Senecas Atreus und Medea erinnert wurde. Und noch aus einem anderen Grunde erscheint ihm Ezzelins Geschichte zur Behandlung in Tragödienform geeignet, denn Ezzelin kann als Beispiel eines Mannes gelten, der auf der Höhe des Menschenschicksals steht und durch die wandelbare Fortuna in die Tiefe hinabgestürzt wird. Ferner handelt es sich hier nicht um eine erdichtete, sondern um eine wahre Begebenheit, und Mussato scheint dies für ein Erfordernis der Tragödie gehalten zu haben, während bei Euanthius-Donatus nur die Zulässigkeit, nicht aber die unbedingte Notwendigkeit wahrer Geschichten in der Tragödie betont wird.[1] Des Unterschieds zwischen historischer und sagenhafter Überlieferung war er sich natürlich nicht klar bewußt, doch konnte ihm die angeblich Senecasche Octavia als Beispiel dienen, daß der Tragiker nicht in längst vergangene Zeiten zurückzugreifen braucht. Und dabei schreibt Mussato der Tragödie eine sittlich veredelnde Wirkung zu, von der, soviel ich sehen kann, in dem konfusen Gerede der mittelalterlichen Theoretiker nirgends die Rede ist: die Tragödie soll dem Menschen Charakterstärke gegenüber den Wechselfällen des Schicksals verleihen.[2] Auch noch in anderer Hinsicht tritt Mussato in seiner Epistel aus der Tradition des Mittelalters heraus; wenn er bedauert, daß er bloß lateinische Muster, nicht die Tragödien des Sophokles vor sich gehabt habe, so äußert er damit zuerst jene Sehnsucht nach den reinsten Quellen des antiken Geistes, die für das Zeitalter des Humanismus charakteristisch ist. Und schwerlich steht er mit diesem Gedanken allein; wir dürfen wohl annehmen, daß auch bei anderen Mitgliedern seines Kreises ähnliche Empfindungen sich regten, wenn sie beim Studium der römischen Schriftsteller die Griechen erwähnt und gepriesen fanden.

1) ed. Wessner 1, 21; vgl. Cloetta I, 29. Ich wüßte nicht anzugeben, wie Mussato zu dieser Lehre kam; Donatus wurde erst im 15. Jhdt. wieder ans Licht gezogen, s. u.

2) Vox tragici mentes ad contingentia fortes
Efficit ignavus diluiturque metus.

Allerdings sind das Tendenzen, die zunächst ohne Folgen blieben. Doch wenden wir uns nun zur Betrachtung der Ecerinis.[1]

Eröffnet wird die Tragödie durch ein Gespräch Adelheids mit ihren Söhnen Ecerinus (Ezzelin) und Albericus. Die Mutter erklärt sogleich in den ersten Worten, sie wolle den Söhnen ein schauerliches Geheimnis enthüllen, das sie nicht länger zu tragen vermöge. Sie schickt sich an zu erzählen, doch noch ehe sie beginnt, wird sie durch das bloße Auftauchen des Schreckenseindrucks überwältigt und sinkt ohnmächtig zu Boden. Die Söhne stützen die Zusammenbrechende und benetzen ihr Antlitz mit frischem Wasser. Hierauf berichtet sie, wie ihr einst zur Nachtzeit unter Donner und Blitz ein schreckliches Wesen erschienen sei, mit Hörnern auf der Stirn, mit blutroten Augen, Feuer aus dem Munde speiend, und sie mit Gewalt gezwungen habe, ihm zu Willen zu sein. Unsägliche Angst und Qual habe sie in den zehn Monaten der Schwangerschaft erlitten, endlich habe sie ein Kind zur Welt gebracht, das schon durch seinen Anblick Entsetzen erregte: Ezzelin, und von demselben Vater sei auch Albericus entsprossen. Ecerinus zeigt nach dieser Enthüllung eine wilde, stolze Freude. Keine höhere Abstammung könnten wir uns wünschen, ruft er dem Bruder zu. Wir sind wie Romulus und Remus von göttlicher Herkunft, größer als Mars ist der Gott der Rache, der Könige und Fürsten züchtigt; durch Krieg, Hinterlist und Verderben wollen wir das väterliche Reich mehren. Und nun fällt der Dichter plötzlich in den erzählenden Ton. ‚Nachdem Ezzelin so gesprochen, zieht er sich in den dunkelsten verborgensten Teil des Hauses zurück, wirft sich zur Erde und ruft seinen Vater Luzifer an: Von den Sternen herabgestürzter, stolzer Vater, der du dein trauriges Reich im tiefsten Chaos beherrschst, laß deinen würdigen Sohn zu dir beten. Ich schwöre bei dem schwarzen Styx, daß ich Christus immer gehaßt habe, sende mir Tisiphone, Alekto und Megära als Beraterinnen und Helferinnen, ich will mit dem bluttriefenden Schwerte wüten und vor keinem Verbrechen zurückschrecken.‘ Zum Schluß des Aktes singt der Chor vom Stolz, Ehrgeiz und Neid der Sterblichen, die Mächtigen bekriegen sich in unaufhörlicher Fehde; die Plebs, zu welcher der Chor sich rechnet, mischt sich in die Kämpfe, erhebt und stürzt die Großen und wird in ihren Fall mit hineingezogen, wie das ewig sich drehende Glücksrad es bringt. Die ganze Trevisanische

1) Eine kritische Ausg. der Ecerinis v. Padrin, Bologna 1900.

Mark ist voll von Kriegsgeschrei und Blutvergießen. Am Schluß des Liedes sieht der Chor einen Boten von Verona herankommen, der nun im zweiten Akte auf der Bühne erscheint, wie ein Bote aus Senecas Tragödien, zuerst fassungslos, durch abgerissene Reden verratend, daß er Entsetzliches zu verkündigen habe, bis er denn endlich nach ungeduldigem Drängen des Chors sich dazu bequemt, in zusammenhängender Rede zu berichten. Bei Mussato fordert der Chor vernünftigerweise den Boten auf, er möge sich doch erst ausschnaufen und dann erzählen. Es zeigt sich nun, daß wir uns seit dem ersten Akt einen längeren Zeitraum in Ezzelins verbrecherischer Laufbahn verflossen denken müssen, denn der Bote erzählt zunächst als etwas Allbekanntes, wie und unter welchen Umständen Ezzelin sich zum Herrscher von Verona aufschwang, und erst als der Chor in ihn dringt, er möge doch endlich melden, was er Neues zu sagen habe, da berichtet er von der Einnahme Paduas, wo Ezzelin jetzt als Stellvertreter des Kaisers die Bewohner mit furchtbaren Strafen bedrohe. Der Chor wendet sich himmelwärts, ob denn nicht die Klagen empordrängen. ‚Gegenüber dem, was sich jetzt zuträgt, verschwinden die Greueltaten des Diomedes, Prokrustes und Nero. Pietas ist vertrieben, die Erinnys herrscht. Dem Tyrannen zu Gefallen verrät der Bruder den Bruder, der Sohn den Vater und liefert ihn dem Flammentod aus. Die Opfer des Tyrannen werden entmannt, geblendet, die Frauen jammern mit abgeschnittenen Brüsten. Warum sendet Gott seine Blitze nicht auf den Wütenden herab!‘

Im dritten Akt erscheint wieder Ezzelin mit seinem Bruder. Sie wollen als würdige Söhne des unterirdischen Gottes die Welt unterjochen. Ezzelin hat schon Verona, Vicenza und Padua bezwungen, jetzt will er auch die Lombardei und ganz Italien in seine Gewalt bringen, dann bis zum Sonnenaufgang vordringen, wo sein Vater vom Himmel herabstürzte, ja vielleicht den Himmel selbst erobern. Zuletzt will er sich dahin wenden, wo die Mittagssonne glänzt. Wie Ezzelin im Westen, so hat Alberigo im Norden der Mark Erfolge errungen, an die er nach dem Vorbilde seines Bruders titanische Zukunftspläne anknüpft, er will bis in den höchsten Norden vordringen. Um die Menschen zu betrügen, wollen sie sich gegenseitig als Feinde gebärden. Es erscheint Ziramons (Ezzelins Halbbruder Ziramonte) und meldet, daß Monaldo hingerichtet sei, der in Padua eine Verschwörung gegen Ezzelin eingeleitet hatte. Ezzelin aber will den ganzen Adel und die ganze Bürgerschaft Paduas vernichten, das Blut soll in Strömen

über den Marktplatz fließen. Eben hat er diese Drohungen ausgestoßen, da tritt Frater Lucas auf — der Franziskaner Luca Belludi, ein Schüler des heiligen Antonius von Padua. Nachdem Ezzelin ihm Redefreiheit zugestanden, belehrt ihn der Mönch über die Sterblichkeit der Kreatur und über die göttliche Weltordnung. Gott hat dem Menschen Liebe, Hoffnung und Glaube eingepflanzt; Ezzelin soll die drei in sich lebendig werden lassen, aus Liebe seinen Nächsten schonen, auf die erbarmende Gnade Gottes hoffen, die ihm, so sagt der Mönch, durch den Glauben zuteil werde. Ezzelin: Sieht Gott, was ich tue? Lucas: Er sieht es. Ezzelin: Wenn er gewillt wäre, mich daran zu hindern, würde er es tun? Lucas: Warum nicht? Ezzelin: Weshalb ist er so saumselig? Lucas: Er wartet, ob deine Wut nicht nachläßt und du selber die Hand von deinen Mordtaten zurückziehst. Ezzelin: Also aus Rücksicht auf mich allein läßt er das Verderben so vieler Menschen zu? Wer ist der Gott, dem ich lieber bin als diese vielen? Lucas verweist nun auf die Bekehrung Sauls und auf die Freude des gütigen Gottes an reuevollen Sündern. Da erwidert Ezzelin, er sei von Gott selbst als Rächer für die Sünden der Welt gesandt; wie Gott Überschwemmungen, Hagelschläge und Feuersbrünste sende,[1] so auch Tyrannen, die mit dem Schwerte unter den Völkern wüten, wie Nebukadnezar, Pharao und Alexander; auch sie habe Gott gewähren lassen. Und wiederum reißt uns der Dichter, diesmal im Laufe des nämlichen Aktes, über einen langen Zeitraum hinweg. Ein Bote tritt auf und bittet gleich um Schonung, weil er eine Unglücksbotschaft zu melden habe; als Ezzelin ihn hierauf ungeduldig anfährt, berichtet er, daß Padua verloren sei, eine Schar von Vertriebenen habe es mit Unterstützung der Venetianer zurückerobert. Dies geschah 1256, also siebzehn Jahre nach der Verschwörung des Monaldo, von welcher in der vorhergehenden Szene die Rede war. Ezzelin befiehlt, daß dem Boten zum Lohn für die Nachricht ein Fuß verstümmelt werden solle. Nach dem Boten erscheint Ansedisius, Ezzelins Neffe, der zum Podestà von Padua eingesetzt war und später für die Preisgebung dieser Stadt im Amphitheater zu Verona den Flammentod erleiden mußte. Auch im Drama wird er, der es wagt, als Flüchtling und unversehrt zu erscheinen, von Ezzelin heftig gescholten, die Todesstrafe sei für sein Vergehen noch nicht ausreichend. Aber nach dem Unglücksschlag rafft sich der Tyrann

1) Diluvia, culices (!) grandines, ignes, famem.

zu neuer Tatkraft empor, er muntert seine Krieger auf: ‚Animos viriles casus infestus probat', die Krieger erklären, sie wollten unter Ezzelins Führung Padua zurückerobern.

Der Chor, der den Akt beschließt, ergeht sich in den ersten Zeilen in den üblichen Betrachtungen über das trügerische und wechselvolle Glück, dann aber übernimmt er auf einmal die Aufgabe, die dem Chorus im altenglischen Drama, z. B. in Shakespeares Heinrich V., zugeteilt ist: er erzählt, was außerhalb vorgeht. ‚Siehe da, der wilde Ezzelin eilt im Fluge herbei. Er findet Padua, das sonst gewohnt war, den Nacken unter sein Joch zu beugen, in feindlicher Stimmung.' Dann wird weiter berichtet, wie die Kampfbereitschaft der Paduaner ihn veranlaßt, das Lager aufzuheben und nach Verona zu ziehen, wo er mit unmenschlicher Grausamkeit gegen die dort im Gefängnis eingekerkerten Paduaner wütet.

Für die Darstellung der Katastrophe wählt Mussato wieder die bequeme Form der Botenberichte. Der vierte Akt wird dadurch ausgefüllt, daß ein Bote dem Chor den Fall Ezzelins erzählt, wie er auf dem Marsche gegen Mailand, von zwei Seiten her angegriffen, sich an das Ufer der Adda zurückzieht, einem Wolfe gleich, der gegen die verfolgenden Hunde die Zähne knirscht und voll Wut die Augen rollt. Als er hört, daß der Ort am Fluße, gegen den er hingedrängt wird, ‚Cassano' heißt, da erinnert er sich an eine Weissagung seiner Mutter, daß ‚Assano' ihn vernichten werde. Er hatte bisher geglaubt, daß damit ‚Bassano' gemeint sei und deshalb diesen Ort immer gemieden; jetzt erkennt er, worauf die Prophezeiung sich bezieht. Nach verzweifeltem Kampfe gerät er schwer verwundet in die Gewalt seiner Feinde, er verschmäht Nahrung und ärztliche Pflege und fährt zu den Schatten des Tartarus hinab. Der Chor, der sich an diesen Akt anschließt, ist der merkwürdigste der ganzen Tragödie. In klangvollen sapphischen Strophen feiert er die Wiederkehr des Friedens und ermahnt alt und jung, der Gottheit Dank zu bringen. Aber dann fügt Mussato in einer genialen Wendung ein Motiv aus der Zeitgeschichte ein: ‚Geißelt euch mit Riemen und büßt eure Sünden durch häufig wiederholte Schläge, damit Gott euch gnädig werde.' Es ist, als ob der Chor der Tragödie sich vor unsern Augen in eine der Flagellantenscharen verwandelte, wie sie nach Ezzelins Fall das Land durchzogen. Nach dem allen bietet der fünfte Akt, der das Ende Alberigos darstellt, ein geringeres Interesse: ein Bote berichtet, wie Mark-

graf Azzo von Este den Alberigo in seine Gewalt bekam, wie er zuerst seine Kinder vor den Augen des Vaters auf dem Scheiterhaufen verbrannte und alsdann den Vater des gleichen Todes sterben ließ. Dann folgt eine Schlußbetrachtung des Chors über die ewige Gerechtigkeit, die kein Vergehen ungeahndet läßt.

Dies ist also seit den Zeiten des Altertums das erste Dichterwerk, in welchem die Formen des antiken Dramas nachgebildet sind. Die Grundlinien der Kunstform sind aus Seneca entlehnt. Das Versmaß des Dialogs ist wie dort der jambische Senar, in den Chören finden wir nicht nur Senecasche Metren, sondern auch Senecasche Gedanken wieder. Daß ein Chor die Tragödie abschließt, dafür findet sich, wie schon die mittelalterlichen Erklärer Mussatos bemerkten, bei Seneca nur ein einziges Beispiel im Hercules Oetaeus, von hier hat Mussato auch das Metrum seines Schlußchors entlehnt. Der Umfang ist beträchtlich geringer als bei Seneca, 712 Verse, während die kürzeste Tragödie Senecas, die Octavia, 982 Verse zählt. Die Beschränkung der sprechenden Personen in jeder Szene auf die Dreizahl könnte Mussato aus der Praxis Senecas, vielleicht aber auch aus der Horazischen Ars poetica gelernt haben, dasselbe gilt für die Einteilung in fünf Akte, die nicht allenthalben in den Handschriften überliefert ist.[1]

Wie wir sahen, ist Mussato nicht über den mittelalterlichen Irrtum hinausgekommen, als sei das antike Drama zum Vorlesen bestimmt. Das Studium der Senecaschen Buchdramen konnte ihn ja nur in diesem Irrtum bestärken. Außerdem war er nicht imstande, eine Eigenschaft zu erkennen und zu würdigen, die aus den griechischen, im wahren Sinne des Wortes theatralischen Vorlagen in Senecas Tragödien übergegangen war. Denn wenn sich auch bei Seneca mehrfach Ortswechsel und Überspringen eines längeren Zeitraumes konstatieren läßt, so ist doch auf seine Tragödien etwas von der größeren örtlichen und zeitlichen Geschlossenheit übergegangen, die bei seinen Vorbildern durch die Rücksicht auf die Bühnendarstellung bedingt war. Diese Eigenschaft hat Mussato ebenso wie in früherer Zeit Hrotsvitha unbeachtet gelassen. Wenn er die Zeit der Handlung über mindestens 23 Jahre ausdehnt — von der Einnahme Paduas 1237 bis zu Alberigos Tod 1260 —, wenn er ferner den Ort der Handlung gänzlich unbestimmt läßt, so war er sich wohl gar nicht bewußt,

1) Vgl. Flamini, Giornale stor. della lett. ital. 19, 418. Hinsichtlich der Personenzahl ist zu beachten, daß Lovato (s. S. 499) von Tetralogen spricht.

daß er damit von seinem Vorbild abweicht. Auffallender ist es daß er an einer Stelle die Regel durchbricht, wonach in der dramatischen Dichtkunst niemals der Autor selbst, sondern bloß die eingeführten Personen das Wort ergreifen, eine Regel, die z. B. von Treveth ausdrücklich hervorgehoben wird, doch konnte dieselbe einem Buchdramatiker nicht als wesentlich erscheinen.

Die Verstöße gegen den Stil und gegen die dramatische Technik, die sich in der Ecerinis reichlich finden, wurden schon in der ersten Ausgabe von Mussatos Werken durch Villani ausführlich dargelegt und zum Teil mit dem barbarischen Zeitalter entschuldigt, in welchem Mussato lebte. Aber während wir uns späterhin nur zu oft mit Tragödien werden beschäftigen müssen, in denen die geistige Dürftigkeit sich hinter korrekter Handhabung der überlieferten Form zu verbergen sucht, blickt durch die Ecerinis überall ein kräftiger Geist, der mit dem Ausdruck ringt und größeren Reichtum in sich birgt, als er in der ungewohnten Form niederzulegen vermag. Um so bewunderungswürdiger ist es, daß sich Mussato an manchen Stellen zu echter dramatischer Wirkung erhebt; die Größe des Verbrechers, als die Unglücksbotschaften auf ihn einstürmen, hat schon manchen Leser an Shakespeares Macbeth erinnert.

Ein Hauptverdienst des Dramas liegt jedoch in der Wahl des Stoffes. Während späterhin die italienischen Tragiker noch jahrhundertelang achtlos an allen den erschütternden Konflikten und dämonischen Charakteren vorübergingen, die ihnen die Zeitgeschichte in überreicher Menge darbot, hat Mussato in seinem ersten kühnen Versuch sogleich die alte Form mit neuem Inhalt erfüllt. Die Ereignisse, die er darstellt, hat er aus genauer Kenntnis der vaterländischen Geschichte geschöpft; da er an manchen Stellen Ereignisse mitteilt, die sonst nicht überliefert werden, so ist sein Werk auch als Geschichtsquelle zu verwenden. An einer Stelle (Akt II), wo der Chor Verona als Sitz des Tyrannen und Ausgangspunkt alles Übels für die Mark verwünscht, läßt Mussato die Tendenz seiner Tragödie mit vollster Deutlichkeit hervortreten.

Die Paduaner verstanden die Absicht des Dichters und ließen es an ehrenvollen Zeichen ihres Dankes nicht fehlen. Es war schon früher in Padua vorgekommen, daß hervorragende Literaturwerke durch eine öffentliche Anerkennung ausgezeichnet wurden. In solchem Falle vereinten sich Professoren und geistliche Würdenträger zu einer feierlichen Versammlung und erteilten dem be-

treffenden Buche ihre Approbation. Diese Ehre widerfuhr z. B. im Jahre 1225 der Ars dictandi des Buoncampagno, nachdem dies Werk schon zehn Jahre früher in Bologna in ähnlicher Weise approbiert und mit dem Lorbeer gekrönt worden war. Der Paduaner Geschichtschreiber Rolandino erzählt uns, daß seine Chronik im Jahre 1262 in einer feierlichen Versammlung vorgelesen wurde, worauf die anwesenden Doktoren und Magister zum Zeichen ihrer Anerkennung und Zustimmung das Werk mit ihren Unterschriften versahen. Eine ähnliche Auszeichnung erhielt am 3. Dezember 1315[1] Mussato für seine schriftstellerische Wirksamkeit. Unsere Hauptquelle für diesen Hergang bilden Mussatos erste und vierte poetische Epistel; doch läßt der Dichter in seinen umschreibenden Andeutungen die nötige Klarheit vermissen. So viel geht indes aus seinen Worten hervor, daß er durch den feierlichen Akt vor allem für die Ecerinis belohnt werden sollte. Außerdem erwähnt er die nämlichen Zeremonien, die schon früher in ähnlichen Fällen stattgefunden hatten, die Namensunterschrift wie bei Rolandino und die Lorbeerkrönung wie bei Buoncampagno. Von der Krönung eines Buches mit einem Lorbeer, wie sie Buoncampagno erwähnt, können wir uns keine rechte Vorstellung machen; Mussato dagegen sagt ausdrücklich, es sei ihm ein Kranz von Lorbeer, Efeu und Myrten aufs Haupt gesetzt worden. Daß man die Tendenz der Ecerinis zu würdigen verstand, zeigt sich vor allem aus der Bestimmung, die Tragödie solle in Zukunft alljährlich zu Weihnachten öffentlich verlesen werden, eine Feier, die indes in Wirklichkeit nur bis zum Jahre 1317 oder 1318 wiederholt wurde. Auch scheint es nach Mussatos Worten, daß die Teilnehmer an der Versammlung ihm in feierlicher Prozession ein symbolisches Geschenk überreichten, ein Bocksfell oder Handschuhe von Bocksfell; daß der Bock als tragisches Tier dem Mittelalter wohlbekannt war, haben wir ja schon früher gesehen. Es fehlte freilich nicht an solchen, die, wie der Dominikaner Giannino von Mantua, diese Wertschätzung der Poesie übertrieben fanden. Dies gab dann Mussato Gelegenheit, seine Theorie von der Göttlichkeit der Dichtkunst abermals und noch ausführlicher darzulegen, wobei er eine Stelle in Senecas Hercules furens, ebenso wie andre vor ihm eine Stelle aus Virgils vierter Ekloge, als einen Hinweis auf Christus erklärte.

---

1) Das Datum nach Gloria 1, 229 und 2, 11. Über die früheren Fälle vgl. Colfi S. 627.

Aber noch eine seltsame Auszeichnung wurde unserem Dichter zu teil. Es gibt gewiß in der gesamten Literaturgeschichte nur wenige Werke, die so bald nach ihrem Erscheinen einen Kommentator gefunden hätten wie die Ecerinis. Mit Einwilligung Mussatos wurde der Kommentar von zwei Grammatikern, dem Bologneser Professor Guizzardo und dem Paduaner Professor Castellano verfaßt, am 21. Dezember 1317 abgeschlossen und alsdann von anderen Gelehrten in den sieben freien Künsten (ab aliis artistis) geprüft und approbiert.[1] Voran geht eine Biographie Mussatos und eine Inhaltsangabe in Trimetern; ein großer Teil des Kommentars wird durch den Nachweis der historischen Richtigkeit der dargestellten Ereignisse eingenommen. Castellano, von dem dieser Teil des Kommentars herrührt, hebt auch die gegen Can Grande gerichtete Tendenz gebührend hervor. In dem stilistisch-literarischen Teil des Kommentars läßt Guizzardo als mittelalterlicher Interpretationskünstler sein Licht leuchten; er verbreitet sich über die vier causae des Werkes, zitiert Parallelstellen aus Virgil, Horaz, Ovid, Lucan und Seneca, erklärt die seltneren Wörter und die Versmaße; über die tragische Kunst finden sich nur spärliche Bemerkungen, die sich in keiner Weise über das Durchschnittsmaß der damaligen Kenntnisse erheben.[2]

* * *

In dem Jahre, da die Paduaner den patriotischen Dichter mit dem Lorbeer krönten, begann Petrarca als elfjähriger Knabe zu Carpentras in der Schule Convenevoles die sprachlichen und literarischen Studien, denen er späterhin als Jüngling und Mann durch die zauberhafte Wirkung seiner genialen Persönlichkeit einen Platz unter den wichtigsten geistigen Interessen der Menschheit eroberte. Doch spielt in der Wirksamkeit des großen Wiedererweckers die dramatische Dichtung eine verhältnismäßig geringfügige Rolle. Aus dem Idealbild des antiken Kulturlebens, wie es ihm vorschwebte, leuchteten vor allem die Gestalten Virgils und Ciceros hervor, und wenn ihm auch wohl bekannt war, was sich zu seiner Zeit von Resten des antiken Dramas in lateinischer Sprache erhalten hatte, so mochte er doch fühlen, daß das Bühnen-

1) Herausg. v. Padrin s. o. S. 506; vgl. Colfi, Di un antichissimo commento all' Ecerinide etc. (Rassegna Emiliana II Modena 1891 S. 424).

2) Als Kuriosum sei die Bemerkung S. 165 erwähnt: ‚Metrum hoc saphicum est, venustissimum genus metri a quodam graeco autore, qui de Sapho insula Graeciae oriundus fuit et est quale illud Boetii exclamantis contra Neronem, quod incipit: Novimus quantas dederit ruinas [II, 6].

wesen nicht zu den glänzendsten Äußerungen des römischen Geistes gehörte. Die griechischen Tragiker blieben ihm bloße Namen. Allerdings preist er Euripides als das zweite Licht der griechischen Poesie nach Homer[1] und zeigt sich von edler Sehnsucht nach den griechischen Tragikern erfüllt. Als er dem Boccaccio die Schreckensnachricht meldet, daß sein griechischer Lehrmeister Leonzio Pilato auf der Rückkehr von Byzanz bei einem Seesturm im adriatischen Meere verunglückt sei, liegt ihm nichts mehr am Herzen als die Sorge, ob nicht vielleicht noch die Handschriften des Sophokles und Euripides gerettet werden könnten, die Pilato mitzubringen versprochen hatte (Sen. VI, 1). Dagegen kann man nicht behaupten, daß der römische Tragödiendichter zu seinen Lieblingsschriftstellern gehört hätte. Es fehlt zwar in seinen Werken nicht an Stellen, wo er sich die sententiöse Weisheit der Senecaschen Tragödien zu eigen macht, so z. B. in jenem Briefe an Dionigi de' Roberti (Fam. IV, 2), wo er die Schilderung der Herrscherpflichten in Senecas Thyestes auf König Robert von Neapel bezieht. Aber verglichen mit der tiefen und nachhaltigen Einwirkung der philosophischen Schriften Senecas ist die Einwirkung der Tragödien auffallend geringfügig; ich wüßte nicht, daß er ihrer jemals mit vollem und begeistertem Lob gedächte. Denn wenn er einmal gelegentlich bemerkt, daß seine Tragödien ‚bei den Dichtern den ersten oder beinahe den ersten Platz einnähmen' (Fam. IV, 16), so will das wenig besagen gegenüber den enthusiastischen Anpreisungen, von denen er so leicht bei Nennung der großen Dichter des Altertums überfließt. Zudem erwähnt er die Tragödien an der betreffenden Stelle nur in Gemeinschaft mit Aristoteles Poetik und Varros Satiren, um zu zeigen, daß Poesie und Philosophie sich sehr wohl in Einklang bringen ließen. Als Beweis für diese Wahrheit waren ihm die Tragödien besonders willkommen und er hat sich auch in seiner Polemik gegen den poesiefeindlichen Arzt dieses Argument nicht entgehen lassen. In solchen Fällen schweigen auch die Bedenken über die Identität des Philosophen und des Tragikers, wie er sie an einer anderen Stelle (Fam. 24, 5) äußert. Dort tadelt er die Bloßstellung des Nero in der Octavia als ungehörig, meint aber, wenn wirklich die Meinung richtig sei, daß ein anderer Seneca die Tragödien verfaßt habe, dann werde der Philosoph in bezug auf den Charakter an Ruhm gewinnen, in

1) Vgl. Hortis S. 387, sowie den Schluß des Briefs an Homer und Fam. 18, 2.

bezug auf den Geist an Ruhm verlieren. Gegenüber den Tragödien Senecas war Petrarca nicht in der Lage, Verborgenes hervorzuziehen oder Bekanntes durch eine originelle Auffassung neu zu beleben, er fand selber die Beschäftigung mit den Tragödien als eine neue Mode vor. Mussato wird von ihm nur einmal, und zwar nicht in sehr liebenswürdigem Tone, als historischer Sammler erwähnt, von seinen Senecastudien und seiner Ecerinis redet er niemals.[1] Er ließ sich ja gar zu gerne bewundern als eine Lichterscheinung nach jahrhundertelanger finsterer Barbarei; die Ecerinis betrachtete er ohne Zweifel ebenso wie die göttliche Komödie: als einen hellen Klecks, der den schönen Effekt dieses dunkelen Hintergrundes störte.

Was das antike Bühnenwesen anlangt, so findet sich meines Wissens nirgends eine Spur, daß Petrarca die Verfehltheit der gangbaren Meinungen erkannt hätte. Seine Äußerungen über die ‚szenische' Poesie sind unklar und nicht frei von Widersprüchen. Er war genötigt, sich über diesen Punkt zu äußern, denn die Verächter der Poesie bezogen sich gerne darauf, daß zu Beginn des Boethiusschen Werkes die königliche Gestalt der Philosophie erscheint und die Musen von der Lagerstätte des Unglücklichen vertreibt, weil diese ‚scenicae meretriculae' doch keinen wahren Trost spenden könnten.[2] Schon Giannino von Mantua hatte sich in seiner Polemik gegen Mussato dieser Stelle bedient. Petrarca in der Streitschrift gegen einen Arzt gibt die ‚scenici poetae' den Angriffen der Poesieverächter preis, um alsdann, nachdem er ‚die Spreu vom Weizen gesondert' hat, die übrigen Dichter, zumal die heroischen, desto nachdrücklicher in Schutz zu nehmen. Ganz wunderlich ist seine Erklärung der Stelle in einem Briefe an Benvenuto von Imola; hier sagt er, Boethius habe mit seiner Äußerung den elegischen Stil gemeint, der für szenische Dinge und für Liebessachen besonders geeignet sei.[3] Doch dachte er bei den ‚scenici poetae' gewiß auch an diejenigen, welche für den Be-

1) Auch nicht, wo er von Ezzelin und der wunderbaren Todesprophezeiung redet (Opera, Basel 1581 S. 481).

2) Treveth sagt in seinem Boethiuskommentar: Musae poeticae dicuntur meretriculae. Sicut enim meretrix miscetur cuilibet non causa prolis, sed lucri, sic poetae scribebant de quolibet non amore scientiae sed laudis vel lucri. Vocat autem scenicas eo quod carmina poetica consueverunt in scenis recitari. Ebenso wunderlich ist die betr. Stelle in dem angeblich von Thomas von Aquino verfaßten Kommentar.

3) Sen. XV, 11 ‚Stilus elegiacus, scenicis rebus et amatoriis aptior.'

darf der gewöhnlichen Gaukler und Lustigmacher dichteten. Diese Menschen läßt er an einer anderen Stelle (De remediis dial. 28) seine ganze Verachtung fühlen. Er hält ihren Stand für ein altes Übel, das sich von Etrurien nach Rom verpflanzt habe,[1] und daß dort Aesopus und Roscius durch ihre Kunst zu Reichtum und Ansehen gelangt seien, will ihm gar nicht behagen. Doch gesteht er zu, daß, wenn es jetzt einen Roscius gäbe, man seinen Künsten gegenüber nicht delikater zu sein brauche, als es seiner Zeit Cicero war;[2] die histrionische Kunst sei aber jetzt so herabgekommen, daß nur ein geschmack- und urteilsloser Mensch an ihr Gefallen finden könne. Vor allem aber sind ihm die Gaukler verhaßt, wenn sie sich mit ihren Schmeicheleien an die Reichen und Vornehmen herandrängen. Er wiederholt die alten Klagen, daß diesen Leuten gegenüber die gelehrten Dichter zurückgesetzt würden, und zitiert mit Genugtuung ein scharfes Urteil Dantes über die Spielleute und ihren Erfolg am Hofe des Can Grande della Scala.[3]

Auch Petrarcas ‚treuer Schildknappe' Boccaccio hatte über die antike Tragödie sehr unklare Vorstellungen. Allerdings hat er die Tragödien Senecas genau durchgearbeitet und für sein großes mythologisches Werk als eine Fundgrube von Notizen verwertet.[4] Und in seiner vielbewunderten Fiammetta hat er für die Schilderung der verzehrenden Liebesleidenschaft, die sich gegen alle Vernunftgründe sträubt, einige wirkungsvolle Züge aus Senecas Phaedra entlehnt.[5] Die Tragödienaufführungen denkt er sich ganz in derselben Weise wie Treveth.[6] In seiner weitschweifigen Verteidigung der Poesie (Genealogia deorum l. XIV) sucht er sich auch mit den ‚scenicae meretriculae' abzufinden. Er läßt es nicht

1) Vgl. die S. 5 zitierte Stelle des Livius.

2) Wie undeutlich Petrarcas Begriffe in dieser Hinsicht waren, geht auch aus seinen Bemerkungen über Petrus Bombasius hervor, den die Venetianer zur Veranstaltung von Fechterspielen aus Ferrara berufen hatten (Sen. IV, 2). Petrarca sagt, Bombasius sei für Venedig, was Roscius für Rom, und er sei ihm auch mit solcher Freundschaft zugetan, wie Roscius dem Cicero.

3) Vgl. Fam. XXIV, 15; Opera (Basel 1581) S. 427.

4) Vgl. Hortis S. 405. Über sein Exemplar der Tragödien vgl. Hecker, Boccacciofunde (1902) S. 35 f.

5) Vgl. Crescini, Contributi agli studi sul Boccaccio, Torino 1887 S. 160 ff.

6) Es ergibt sich dies aus einer bei Cloetta 1, 39 f. abgedruckten Stelle seiner Dantevorlesungen. Vgl. hierzu oben S. 320.

an einer langen und breiten Ausführung über die unwürdigen Poeten fehlen (cap. 19, 20), für die man die Dichtkunst ebensowenig verantwortlich machen dürfe, wie die Philosophie für die Epikuräer oder die Theologie für die Ketzer. Er eifert gegen diejenigen, welche man ‚comici poetae' nenne und die ihre sittenlosen Machwerke auf der Bühne unter der Begleitung von Mimen vorgetragen hätten; Plautus und Terenz läßt er freilich als ehrbare Ausnahmen gelten, Ovid gehöre aber doch einigermaßen dazu! Auf diese ‚inhonesti comici', die sich auch an Kreuzwegen aus schnöder Gewinnsucht dem Pöbel zur Schau stellten, bezieht er das Verdammungsurteil des Boethius, denn diese Kunst tröste nicht die Leidenden, sondern bewirke, daß sie sich nur noch mehr in ihren Schmerz versenkten! Die ganze Ausführung erinnert an Mussatos oben erwähnte Epistel; wie der Dichter der Priapeia, so hat auch der des Decamerone die volle Schale seiner sittlichen Entrüstung auf die armen Spielleute ausgegossen.

Aus dem allen ergibt sich, daß man im Zeitalter Petrarcas noch weit davon entfernt war, die Wiedererweckung der antiken Bühne als eine hohe und würdige Aufgabe des neu erstandenen Humanismus zu betrachten. Wenn im Laufe des 14. Jahrhunderts das Studium der Tragödien sich in Italien mehr und mehr verbreitete, so ist das nur insofern auf den Einfluß Petrarcas zurückzuführen, als durch ihn das Interesse an literarischen Dingen im allgemeinen gesteigert wurde, der eigentliche Anstoß ging von den Paduanern aus. Auch Treveths Kommentar verbreitete sich über Italien; er ist dort noch in zahlreichen Abschriften erhalten. Daneben regte sich jedoch eine selbständige Erklärertätigkeit. Der Augustinermönch Dionigi de' Roberti, Lehrer an der Hochschule zu Neapel, Freund und Korrespondent Petrarcas und von diesem als Seneca-Kenner begrüßt (Fam. IV, 2), hat unter anderen Kommentaren zu den Klassikern auch einen zu Senecas Tragödien verfaßt; es wird ihm nachgerühmt, daß er in diesen Erläuterungsschriften trefflich verstanden habe, den Fabeln einen allegorischen Sinn unterzulegen.[1] In ähnlichem Geiste mag auch der Kommentar des Giovanni Segarelli von Parma gehalten sein, der noch in einer Handschrift existiert;[2] der Verfasser beginnt mit einer An-

1) Jacobus Philippus Bergomas im Supplementum chronicarum sagt von Dionigi zum Jahre 1416: ‚Fabulas omnes ad tam praecellentem tropologicum sensum reduxit, ut in ammonendis populis nil jucundius utiliusque afferri posset.'

2) Vgl. Notices et extraits 31^1, 280.

rufung der heiligen Dreieinigkeit, der Jungfrau Maria und der Apostel. Auch waren die Tragödien, wie es scheint, ein beliebter Gegenstand für Universitätsvorlesungen. Von Pietro da Muglio († 1382), dem Freunde Petrarcas und Boccaccios, der an den Hochschulen zu Padua und Bologna unterrichtete, besitzen wir noch Memorierverse, die den Inhalt der zehn Tragödien in zehn Hexameter zusammenfassen; offenbar sollten diese Verse als pädagogisches Hilfsmittel dienen. In Florenz wollten sogar im Jahre 1382 zwei Lehrer, Antonio Pievano und Domenico di Baudino, zu gleicher Zeit Vorlesungen über Senecas Tragödien halten; es drohten daraus Mißhelligkeiten zu entstehen und der Kanzler Salutato hielt es nicht für unter seiner Würde, in eigener Person den Sturm im Glase Wasser zu beschwören.[1]

Die Gestalt des großen Staatskanzlers begegnet uns auf Schritt und Tritt in der Geschichte des Tragödienstudiums. Vermutlich ist Salutato bereits in seinen Jugendjahren durch Pietro da Muglio darauf hingelenkt worden; seine eigenhändige Abschrift der Senecaschen Tragödien und der Ecerinis hat sich noch erhalten. Auch die Frage nach der Identität des Tragikers mit dem Philosophen hat ihn beschäftigt; daß jedenfalls die Octavia nicht von dem Philosophen herrühren könne, hat er richtig erkannt.[2] Mehrmals hat er auch seine Bewunderung für das göttliche Werk der Tragödien ausgedrückt; eine ausführlichere Betrachtung über ihren Inhalt und ihren künstlerischen Wert ist leider von ihm so wenig wie von einem seiner Zeitgenossen bekannt geworden.

Neben Salutato ist noch ein anderer großer Staatsmann dieser Zeit, der Kardinal Zabarella, unter den Verehrern des Tragikers zu nennen. Er hat eine Handschrift mit Erklärungen versehen, wobei ihm wohl auch seine metrischen Studien zu statten kamen.[3] Daß die begüterten und vornehmen Büchersammler die Tragödien gerne in ihre Bibliotheken aufnahmen, wird auch durch die vielen reich und prächtig ausgestatteten und illustrierten Codices aus dem 14. und 15. Jahrhundert bewiesen, die sich bis auf die Gegenwart

---

1) Vgl. Prezziner, Storia del publico studio di Firenze I. Firenze 1810 und die dort mitgeteilte Stelle eines Briefes Salutatos an Pievano.

2) Vgl. den Brief an Tancredo Vergoliesi in Novatis Ausgabe des Epistolario di Coluccio Salutati (in den Fonti per la storia d'Italia, Roma 1891) S. 150 ff. Nach Mehus (vgl. Cloetta 2, 90) scheint Salutatos Abhandlung über die Arbeiten des Herkules (vgl. Novati a. a. O. S. 165) eine allegorische Erklärung der ersten Tragödie enthalten zu haben.

3) Vgl. Kneer, Kardinal Zabarella, Diss. Münster 1891 S. 27.

erhalten haben. Unter den Codices italienischer Herkunft ist der Innsbrucker (Univ.-Bibl. Nr. 87) einer der schönsten. Der Urbinas 355 ist vor allem wegen eines großen Bildes bemerkenswert, das die Inszenierung des rasenden Herkules nach den Angaben Treveths veranschaulicht.[1] In der Mitte des halbkreisförmigen Schauplatzes befindet sich der Poet in seinem Gehäuse mit dem Buch in der Hand, ganz wie Calliopius in den Terenzhandschriften, den Blick nach der Peripherie des Halbkreises gerichtet, auf deren anderer Seite die Zuschauer stehen. Links von dem Poeten, am inneren Rande des Halbkreises, stehen die Personen der Tragödie, unter anderen Herkules mit Keule und Löwenhaut, rechts der Chorus, vier Männer und drei Frauen, die sich an den Händen halten.

Zu gleicher Zeit können wir verfolgen, daß das Studium der Tragödien, wohl vor allem durch Treveths Kommentar, sich in Frankreich und England ausbreitete; wie bei Boccaccio, so sind auch bei Chaucer Spuren der Tragödienlektüre nachgewiesen.[2] Auch nach Spanien drang die wiedererweckte Tragödie vor. Der katalanische Edelmann Antonio Vilaragut, der i. J. 1388 urkundlich nachgewiesen ist, übersetzte die Medea, den Thyestes und die Trojanerinnen vollständig, die übrigen Tragödien bruchstückweise in seine Muttersprache; ich weiß nicht, ob die Katalanen schon darauf aufmerksam geworden sind, daß sie in dieser Arbeit Vilaraguts die älteste Übersetzung eines antiken Dramas in eine neuere Sprache besitzen. Vilaragut hat übrigens die Tragödien nicht als theatralische Dichtungen aufgefaßt; sie sind bei ihm, ebenso wie bei Geremia da Montagnone nicht in Akte, sondern in Kapitel (capitols) eingeteilt. Seine Arbeit bot wiederum die Grundlage zu Übersetzungen ins Kastilianische.[3]

---

1) Eine Reproduktion bei d'Agincourt, Histoire de l'art Pl. 72.

2) Von Peiper in Fleckeisens Jahrbüchern für Philologie und Pädagogik 97, 65. Erwähnung verdient es noch in diesem Zusammenhang, daß die öfters zitierte Schilderung einer Tragödienaufführung im alten Troja in Lydgate's Troy Book (verf. 1412—20, Early English Text Soc. Extra Ser. XCVII Buch II V. 860 ff.) gleichfalls mit den Angaben Treveths und mit der oben beschriebenen Abbildung übereinstimmt. Bei Lydgate's Gewährsmann Guido von Colonna ist eine solche Schilderung noch nicht vorhanden, dort heißt es bloß: ‚ibi (Trojae) tragoediae et comoediae dicuntur primitus institutae'.

3) Über die katalanischen und kastilianischen Handschriften vgl. Rubió y Lluch, El renacimiento clásico en la literatura catalana, Barcelona 1889 S. 22. Ein Freund hatte die Liebenswürdigkeit, mir gelegentlich eines Aufenthaltes in Madrid auf meine Bitten den Anfang der Medea nach der Handschrift in der Biblioteca de su Majestad abzuschreiben: Ho deus conjugals qui favorciats

[Fortsetzung der Anmerkung S. 520.]

Aber nur in Italien läßt sich nachweisen, daß das Studium Senecas zu selbständigen Nachdichtungen anregte. Und zwar können wir hier sogleich eine Tatsache beobachten, die für die weitere Entwicklung der Renaissance-Literatur sehr charakteristisch ist, daß nämlich gerade die begabteren unter den humanistischen Dichtern im Gegensatz zu Mussatos Vorgang lieber bei dem Stoffgebiet verweilten, das durch die Tradition des Altertums geheiligt war.[1] Dies gilt vor allem für zwei Männer, die sich in der Geschichte des Humanismus eine angesehene Stellung errungen haben: Antonio Loschi (c. 1365—1441) und Gregorio Corraro (1408—1464).

Antonio Loschi aus Vicenza, der wie so manche gleichgestimmte Zeitgenossen in den Jugendjahren zwischen juristischen Studien und Humanitätsstudien hin- und herschwankte, fand als Jüngling bei seinem Aufenthalt in Florenz 1387 in Salutato ein leuchtendes Vorbild und zugleich einen väterlichen Freund. Hier mag er auch die Anregung zu seiner Tragödie Achilleis empfangen haben, die jedenfalls schon 1390 vollendet war; eine Handschrift, in der sie überliefert ist, trägt diese Jahreszahl. Bei der Wahl des Stoffes werden wir daran erinnert, daß Loschi gerade in diesen Jahren, von Salutato aufgemuntert, den Plan gefaßt hatte, die ungeschickte Prosaübersetzung des Homer von Leonzio Pilato in Verse zu übertragen; er selber war des Griechischen unkundig. Übrigens behandelt er in seiner Tragödie die letzten Schicksale des griechischen Helden, die in der Ilias nicht mehr besungen werden. Hier war Loschi noch auf einen der Berichte angewiesen, aus denen das Mittelalter seine Kenntnis des trojanischen Krieges

---

los matrimonis, ho tu Lucina qui est guardiana del talem matrimonial, ho tu Neptinos deus de la mar que mostrist e instruhist Tiffino usw. Als erste Dramenübersetzung bezeichne ich Vilaraguts Arbeit, weil es keineswegs feststeht, ob Notker den ihm nahegelegten Plan einer Andria-Übersetzung (s. S. 2) wirklich ausführte.

1) 1388 hat ein dunkler Ehrenmann, Giovanni Manzini della Motta, den Plan gefaßt, den Sturz des Hauses Scaliger in einer Tragödie zu behandeln. In dem Briefe, in welchem er von diesem Plane spricht, ist ein Chorgesang über die Wechselfälle des Schicksals als Probe mitgeteilt; der Herausgeber, Lazeri (Miscellanea ex mss. libris bibliothecae Collegii Romani S. J., Romae 1754 S. 224), bringt jedoch nur zwei Strophen zum Abdruck, um die Leser nicht zu sehr zu langweilen. Cloetta 2, 82 vermutet, daß Manzinis Interesse für die Tragödiendichtung durch den Salutatoschen Kreis angeregt worden sei. Von einer Tragödie, die den Tod des Condottiere Piccinino 1465 behandelt, wird im folgenden Bande die Rede sein.

schöpfte, die Historia de excidio Trojae des Dares Phrygius. Dares erzählt cap. 34, wie Hekuba, nachdem Hektor und Troilus von Achilles erschlagen waren, den verwegenen Plan gefaßt habe, den Tod ihrer Söhne zu rächen. Achills Liebe zu ihrer Tochter Polyxena gibt den erwünschten Anlaß. Sie fordert Paris auf, sich bei dem Tempel des Apollo in einen Hinterhalt zu legen, und läßt alsdann den griechischen Helden nach diesem Tempel einladen; dort solle er Polyxena als Gattin empfangen. Er begibt sich auf den Weg, begleitet von Nestors Sohn Antilochus; am Tempel werden sie von Paris und den Seinen mit einem Hagel von Wurfgeschossen empfangen; Achilles setzt sich tapfer zur Wehr, unterliegt jedoch zuletzt der Übermacht. Paris will seine Leiche und die des Antilochus den Vögeln zum Fraße preisgeben, doch auf den Rat der Helena werden die Toten ausgeliefert und Agamemnon veranstaltet eine Leichenfeier.

Ebenso verläuft die Begebenheit bei Loschi, der nur den Antilochus wegläßt und andererseits ein paar unwesentliche Umstände aus anderen Quellen einfügt. Im ersten Akt klagt Hekuba, daß Hektor und Troilus ruhelos am Ufer des Styx umherirren müssen, solange sie nicht gerächt sind. Hektor sei ihr im Traume erschienen und habe sie aufgefordert, endlich das Versäumte nachzuholen. Daß die Abgeschiedenen erst nach vollzogener Blutrache zur Ruhe eingehen können, ist ein kühner und wirkungsvoller Zug, der, soviel ich weiß, bei den Dichtern des Altertums nicht vorkommt. Paris glaubt nicht an die Wiederkehr der Geister aus der Unterwelt und will auch von den Racheplänen der Mutter nichts hören; erst als Hekuba ihn mit heftigen Worten als die Ursache all des Unglücks verwünscht, da verspricht er der Mutter zu willfahren und sogleich den Achilles durch einen ‚Satelles' zum Tempel des Apollo zu berufen. Zu Anfang des zweiten Aktes preist Achilles die Allmacht Amors und die Schönheit Polyxenas. Der Satelles, der alsdann hinzutritt und dem Achilles die Königstochter als Gemahlin anträgt, überwindet sehr bald die Bedenken des Helden; der Krieg sei kein Hindernis, denn eben durch die Vermählung könne der Friede herbeigeführt werden. Zu Anfang des dritten Aktes ist der verräterische Überfall schon vollbracht. Hekuba triumphiert, jetzt habe sie in Thetis eine Leidensgefährtin erhalten und ihre Söhne könnten den Nachen Charons besteigen. Sie meldet dem Priamus, was geschehen, und dieser teilt ihre wilde Freude. Da tritt die Seherin Kassandra hinzu; sie sieht mit ahnungsvollem Geiste all das Unglück, das über Troja herein-

brechen soll. Der vierte Akt besteht fast ganz aus Erzählung; nur an wenigen Stellen von ängstlichen Fragen unterbrochen, meldet ein Bote den Griechen, wie Achilles beim Apollotempel überfallen und getötet wurde. Im fünften Akte endlich beklagt Agamemnon den Umschwung im Schicksal der Griechen und fordert Apollo auf, die Entweihung seines Tempels zu rächen, darauf ein ziemlich zweckloses Streitgespräch zwischen Agamemnon und Menelaus, dem sein Bruder vorwirft, er wolle den Kampf bloß seines Weibes wegen fortsetzen. Zum Schluß prophezeit Kalchas, daß Pyrrhus, der Sohn des Achilles, Troja zu Fall bringen werde.

Man sieht schon aus dieser Inhaltsübersicht, daß in Loschis Tragödie keine wahrhaft dramatische Bewegung herrscht, weniger noch als bei Seneca, der nach bereits vorhandenen Tragödien dichtete und dadurch unwillkürlich etwas von eigentlich theatralischer Wirkung herübernahm. Ort der Handlung ist teils Troja, teils das griechische Lager; demgemäß haben wir uns auch den Chor bald aus Griechen, bald aus Trojanern bestehend vorzustellen, ähnlich wie in Senecas Octavia der Chor zuerst von den Anhängern der Octavia, sodann von den Anhängern der Poppaea gebildet wird.[1] Die Zeitdauer der dargestellten Handlung ist erheblich kürzer als in der Ecerinis; wir können uns sehr wohl die ganze Begebenheit auf einen Tag zusammengedrängt denken, doch liegt das in der Natur des dramatisierten Stoffes; ein bewußtes Streben nach Zusammendrängung ist ja bei diesen Lesedramen ausgeschlossen. Dagegen ist es für den gesamten Entwicklungsgang der humanistischen Bewegung bezeichnend, daß bei Loschi nicht nur in der Wahl des Stoffes, sondern auch in zahlreichen Einzelheiten sich ein engerer Anschluß an das antike Vorbild zeigt als bei Mussato. Fast bei jedem Schritt treten uns hier Reminiszenzen aus Seneca entgegen, so die Erzählung des Traumgesichts zu Anfang, der Botenbericht, der hier noch mehr als bei Mussato an Senecas Thyestes erinnert; sagt doch der Bote selber, die Ermordung des Achilles sei ein noch schrecklicherer Frevel als das Gastmahl des Atreus, ferner die unheilverkündende Kassandra (wie in Senecas Agamemnon), der Streit zwischen Agamemnon und Menelaus, der an den zwischen Agamemnon und Pyrrhus in den Trojanerinnen erinnert. Die fünf Chorgesänge — auch hier am Schluß eines jeden Aktes — bewegen sich ganz

1) Vgl. Cloetta 2, 144.

im Gedankenkreise der Senecaschen Chöre: Gebet an die Götter, Besingung der Allgewalt Amors, Wandelbarkeit des Schicksals, Preis der ruhigen und bescheidenen Lebensführung, Unerbittlichkeit des Todes. Die wörtlichen Entlehnungen sind nicht selten, doch hat Loschi auch mehrfach mit entschiedenem Glück den Schwung und die energische Gewaltsamkeit der Senecaschen Rede selbständig nachgebildet, namentlich in den Ausbrüchen der Leidenschaft Hekubas und in der Schilderung von Achilles Tode. Mit Prägung neuer Sentenzen in Senecas Manier hat er sich offenbar sehr angestrengt; einmal im Gespräch zwischen Hekuba und Paris versucht er auch das Kunststück einer Sentenzen-Stichomythie, doch mit Sätzen wie ‚Servare regis maxima est virtus fidem' oder ‚Ubi regnat odium, spernitur pietas, fides' reicht er nicht entfernt an die Virtuosität seines Vorbildes heran. Ob Loschi bei der Wahl des Titels nach Mussatos Vorgang sich an den Gebrauch der Epiker hielt oder ob er wie Seneca seine Tragödie mit dem Namen der Hauptperson bezeichnet erscheinen ließ, dies ist jetzt schwer zu bestimmen, denn von den zwei Handschriften, die uns noch aus den Lebzeiten des Dichters erhalten sind, wird in der einen die Tragödie als ‚Achilles', in der andern als ‚Achilleis' bezeichnet. Hinsichtlich des Umfangs nähert sie sich mehr den Tragödien Senecas, sie zählt 941 Verse. Die spärliche Überlieferung läßt darauf schließen, daß die Tragödie wenig Verbreitung fand. Loschi selbst muß von der Jugendarbeit nicht viel gehalten haben, er spricht nirgends von ihr. Auch sein Freund Francesco da Fiano in seinem schönen Lobgedicht erwähnt Loschi nicht als Tragiker, und in dem folgenden Jahrhundert finden wir eine einzige unbestimmte Erwähnung bei dem obskuren Vincentiner Dichter Galasso de' Cavazzoli, der von dem ‚Kothurn' seines Landsmanns spricht, ohne jedoch die Achilleis namhaft zu machen.[1]

Einen weit glänzenderen Erfolg hatte die ‚Progne' des Corraro, gleichfalls ein Versuch der jugendlichen Lehrjahre. Sie entstand etwa 1426, im achzehnten Lebensjahre des Verfassers, der sich damals in Mantua in der Lehranstalt Vittorinos von Feltre, des

1) Vgl. A. de Luschis carmina, Patavii 1858 S. 51 ff. Über Cavazzoli vgl. Cloetta 2, 107. Daß Trissino unsere Tragödie erwähne, ist ein Irrtum; mit der Achilleide, auf welche er sich in seiner Poetik (Opere II, Verona 1729 S. 97) beruft, ist ohne Zweifel die Achilleis des Statius gemeint. Die obigen Mitteilungen über die Tragödie beruhen auf dem Graeviusschen Abdruck (Thesaurus T. VI. P. 2); über Loschi im allgemeinen vgl. Voigt.

größten humanistischen Pädagogen befand. Corraro erzählt selber, er habe bei den poetischen Schulübungen erkannt, daß seine starke Seite nicht sowohl in der Versgewandtheit, als vielmehr in der Erfindungsgabe liege, und er habe sich deshalb der Tragödie zugewendet, weil es hier vor allem auf die Erfindung ankomme. Den Stoff fand er bei der Lektüre des Ovid in der Geschichte des Thrakischen Königs Tereus, welcher die Philomela, die Schwester seiner Gemahlin Prokne, mit Gewalt ihrer jungfräulichen Ehre beraubt und ihr dann die Zunge ausschneidet, damit sie seine Schandtat nicht verraten könne. Prokne indes erfährt alles und rächt sich furchtbar an ihrem Gemahl; sie tötet den Sohn, den sie von ihm empfangen, setzt dem Vater sein Fleisch zum Mahle vor, dann enthüllt sie ihm selber ihre Rachetat und weidet sich an seinem Entsetzen. Vermutlich hat Corraro gewußt, daß diese Begebenheit schon im Altertum tragisch behandelt wurde,[1] doch war sie ihm, wie es scheint, vor allem aus dem Grunde willkommen, weil er hier Greueltaten aufhäufen konnte, wie sie sich bei Seneca bloß in zwei Tragödien getrennt vorfinden: der Vater, dem das Fleisch der eignen Söhne vorgesetzt wird — im Thyestes, und die Mutter, die ihre Kinder tötet, um sich an dem treulosen Gemahl zu rächen — in der Medea. Und dazu noch ein neuer unerhörter Frevel: die Schändung und Verstümmelung einer Jungfrau. Hier zeigt sich also zum erstenmal eine Tendenz, die späterhin in der Renaissance-Literatur so häufig wiederkehrt, nämlich die, das Tragische vor allem in der Anhäufung unnatürlicher Greueltaten zu suchen.

Wie Senecas Thyestes durch den Geist des Tantalus eröffnet wird, so erscheint zu Beginn der Corraroschen Tragödie der Geist des Diomedes, des schuldbeladenen Ahnherrn des Thrakischen Herrscherhauses, unheilverkündend. Aus dem folgenden Chorgesange erfahren wir, daß Tereus aus Liebe zu seiner Gemahlin deren Schwester aus Athen herbeiholte, der Chor preist alsdann die eheliche Liebe, indem er beim Beispiel des treuen Orpheus ausführlich verweilt. Am Schluß geht der Chor, wie auch öfters bei Seneca, aus dem lyrischen Versmaß in Jamben über, um das Auftreten einer neuen Person zu verkündigen; er sieht Tereus

1) Auch dem Mussato war diese Tatsache bekannt, er sagt in der oben S. 505 erwähnten Epistel:

> Mandit Ityn Tereus, Progne sic ulta sororem est;
> Pes Pandionias narrat Iambus aves.

vom Hafen aus herannahen. Tereus hat das Verbrechen bereits vollbracht, er hat die verstümmelte Philomela (oder wie sie hier heißt Philomena) an einem Vorsprunge des Gebirges Rhodope zurückgelassen und belehrt uns in einem Monolog, er wolle seiner Gemahlin einreden, ihre Schwester sei unterwegs gestorben. Dies tut er sogleich, als in der folgenden Scene Progne hinzutritt; der Meeressturm, während dessen Philomena der Seekrankheit unterlegen sein soll, gibt ihm Gelegenheit zu einer glänzenden rhetorischen Schilderung, die an Senecas Agamemnon erinnert. Hierauf Klagen Prognes und die üblichen Betrachtungen des Chors über das trügerische Schicksal und die Tollkühnheit der Menschen, die sich dem Meere anvertrauen. In der folgenden Scene kommt die Wahrheit ans Licht, der treue Diener Pistus tritt entstellt und verstört auf die Scene; er war mit zugegen, als Tereus unterwegs landete, um die Schandtat zu vollbringen, aber er floh rechtzeitig, ehe der König sich des Mitwissers entledigen konnte, und kommt nun nach langem Umherirren durch das wilde Gebirge an den Königspalast. Durch ihn erfährt Progne, was geschehen. Sie will sogleich zur Schwester; um zu dem Versteck zu gelangen, wo Philomena von des Tereus Diener bewacht wird, eilt sie als Mänade in das Waldgebirge und der Chor begleitet sie mit einem bacchischen Gesang. Sie läßt Philomenas Wächter töten, führt die Schwester in ihren Palast, uud nun wird uns der Racheplan und seine Ausführung in engem Anschluß an die entsprechenden Scenen bei Seneca dargestellt. Zuerst das Gespräch mit der Amme, das Schwanken zwischen Rachsucht und Mutterliebe wie in der Medea, endlich der schreckliche Entschluß. Wie Medea, so wünscht sich auch Progne noch mehr Kinder, um sich noch furchtbarer rächen zu können. Auch der darauffolgende Chorgesang — von den Verführungen und Gefahren der Macht und des Reichtums und vom glücklichen Los des Armen — bewegt sich ganz im hergebrachten Geleise. Inzwischen ist die Tat getan; wie im Thyestes kommt zuerst ein Bote und schildert dem Chor die Ermordung des Kindes, dann sind wir Zeugen des Gastmahls und der Verzweiflung des Vaters.

Namentlich in diesen letzten Szenen schlägt Corraro ein Verfahren ein, das sich bei den Späteren mehrmals wiederholt: er sucht seine Helden in ebensolche Situationen zu führen, wie die Helden Senecas, und nimmt alsdann aus dem Wort- und Phrasenschatz des alten Dichters so viel wie möglich in sein Stück hinüber. Auch da, wo keine direkten Entlehnungen stattfinden, zeigt

sich Corraro bestrebt, aus dem Geist Senecas herauszudichten, seine Effektmittel selbständig nachzubilden. Allerdings ist ihm dies weniger mit den allgemeinen Sentenzen gelungen, als mit den konzentrierten Kraftworten, in denen die Personen Senecas so oft die ganze Summe einer hochgesteigerten Empfindung in einer überraschenden Wendung zusammenfassen. So z. B. als die Amme von dem Racheplan abrät und sagt, Progne sei doch Mutter, erwidert diese bloß: auch Schwester (soror quoque), oder als sie den Plan nochmals überdenkt, sagt sie, sie wolle sich als würdige Gemahlin des grausamen Tereus erweisen: Conjugem agnoscat suam. Eine wirkungsvolle Antwort ist es auch, wenn in der Gastmahlsszene Tereus sagt, nur der Anblick seines Sohnes könne ihm die gewohnte Seelenruhe wiedergeben, und Progne darauf mit dem Schein völliger Unbefangenheit erwidert: Mir könnte bloß der Anblick Philomenas Trost gewähren (Philomena posset sola solamen mihi Afferre).

Die Frage, ob Corraro auch griechische Vorbilder benutzte, muß entschieden verneint werden. Seine griechischen Kenntnisse reichten zwar aus, um ein paar äsopische Fabeln ins Lateinische zu übersetzen, jedoch die Tragiker hatte der achtzehnjährige Jüngling gewiß noch nicht studiert, trotzdem daß sein Lehrer Vittorino die griechischen und lateinischen Tragödien — und zwar die ersteren noch mehr als die letzteren — empfohlen haben soll.[1] Es findet sich in seinem Werke nirgends eine Spur, die über das Vorbild Senecas hinauswiese. Auch hat seine Tragödie ungefähr die Länge einer Senecaschen, 1066 Verse; die Einteilung in fünf Akte von sehr ungleicher Länge, wie sie sich in einer Handschrift findet, braucht nicht vom Dichter selbst herzurühren.

Schon aus der obigen Inhaltsangabe geht hervor, daß Corraro ebensowenig wie Mussato und Loschi an die theatralische Vorführung dachte. In einer Beziehung zeigt er jedoch mehr dramatischen Sinn als seine Vorgänger; er hat es verstanden, uns mitten in die überreiche Handlung hineinzuführen und den Anfang in retrospektiver Darstellung in das Stück zu verweben. Aber es bestätigt sich auch Corraros Selbstkritik, wonach er als Verskünstler nicht so bedeutend war wie als Erfinder. In dem ‚versus archilogicus', wie er sich noch ausdrückt, hat er seinen Vorgängern gegenüber durchaus keine Fortschritte gemacht. Am störendsten ist eine Lizenz, die sich Mussato und Loschi niemals erlaubt haben,

1) Vgl. Rosmini, Idea dell'ottimo precettore etc. Bassano 1801 S. 120 ff.

daß nämlich auch am Schluß des Verses mitunter ein Anapäst an die Stelle des Jambus tritt.

Mit der Aufnahme seiner Progne konnte Corraro wohl zufrieden sein. Er rühmt sich selber in dem kurzen Nachwort, die Gelehrten hätten gefunden, daß in dieser Tragödie viele Vorzüge der alten Dichter hervorleuchteten, und auch im späteren Lebensalter, als er in frommer Zerknirschung auf die weltlichen Bestrebungen seiner Jugend zurückblickte, konnte er bei Erwähnung der Progne neben dem Ausdruck der Reue doch ein Gefühl der stolzen Befriedigung nicht unterdrücken; er erzählt, daß er über den Leiden des verschollenen Königs Tereus ganz vergessen habe, wie schlimm es um seine eigne Seele bestellt sei[1] und welche sündhafte Freude es ihm bereitet habe, daß die Leser so mächtig ergriffen wurden, sogar sein Lehrer Vittorino habe Tränen vergossen. Auch sonst sind mehrere Zeugnisse des Beifalls aus der damaligen literarischen Welt auf uns gelangt. Tortello benutzt in seinem orthographischen Wörterbuch den Artikel Philomena zu einem verbindlichen Kompliment, und Enea Silvio, der wohl von Mussatos und Loschis Dichtungen nichts wußte, erwähnt Corraro neben Seneca als den einzigen Tragiker in lateinischer Sprache. Noch 1561 hat ein Bühnenpraktiker, Lodovico Domenichi, die Progne für seine Zwecke verwertet.[2]

Die Tragödie Hiempsal des Florentiners Leonardo Dati[3] (1441 oder 1442), die sich nunmehr in der chronologischen Reihenfolge anschließt, unterscheidet sich dadurch von Corraros Progne, daß sie nicht den Charakter einer bloßen Schulübung trägt, sondern von vornherein zum öffentlichen Vortrag bestimmt war. Bekannt ist der feierliche poetische Wettkampf, der 1441 auf Antrieb Leone Battista Albertis in Florenz veranstaltet wurde, es sollte da der

---

1) Übrigens ist die ganze Stelle von dem ‚nescio quis Tereus' offenbar den Worten des Augustinus über den ‚nescio quis Aeneas' (Conf. I, 13) nachgebildet.

2) Vgl. Agostini, Istoria degli Scrittori Veneziani, Ven. 1752, I, 128. Ebenda S. 112 Corraros Selbstbekenntnis und Urteile der Zeitgenossen. Ausführliche Mitteilungen über Handschriften und Drucke bei Cloetta 2, 158. Zur Datierung vgl. Sabbadini im Giornale 46, 65.

3) Über Dati vgl. Flamini im Giornale storico della lett. ital. XVI, 1 ff., woselbst auch eine ausführliche Inhaltsangabe und Proben aus der noch ungedruckten Tragödie. Datis Exemplar der Tragödien Senecas wird noch in der Laurentiana aufbewahrt (vgl. Bandini 2, 247); beim Hercules furens befindet sich eine Expositio allegoriarum.

Verfasser des besten Gedichts über die wahre Freundschaft mit einem silbernen Lorbeerkranz gekrönt werden. Dati sowohl als Alberti wagten bei dieser Gelegenheit den vielbesprochenen Versuch, italienische Verse in antiken Metren zu dichten. Doch wurde, vermutlich mit Recht, keinem von allen Preisbewerbern der Kranz zuerkannt. Alberti wollte nun einen neuen Wettkampf über den Neid veranstalten, ‚offenbar mit Anspielung auf das, was er als Grund für das Mißlingen des ersten ansah.'[1] Es sind uns noch drei Gedichte erhalten, die für diesen Wettkampf bestimmt waren, welcher indes nicht zustande kommen sollte. Eines darunter ist eben Datis Tragödie, die, wie der Verfasser selber sagt, im ersten Akt darlegen soll, was der Neid sei, im zweiten, was der Neid über die Gemüter derjenigen vermöge, die er beherrsche, im dritten, wie sich die Neidischen gegen diejenigen verhalten, die sie beneiden, im vierten, wie der Neid auf diejenigen einwirke, die von den Neidischen gereizt werden, im fünften, welches Unglück der Neid über das ganze Menschengeschlecht bringe. Man sieht, das ist mehr die Disposition einer Predigt, als die einer Tragödie und demgemäß tritt auch im Stück das lehrhafte Element ungebührlich hervor. Den Stoff hat Dati aus Sallusts Geschichte des Jugurthinischen Krieges entlehnt. Hiempsal ist eifersüchtig auf seinen Vetter Jugurtha, mit dem er die Herrschergewalt teilen muß, und wird von diesem getötet. Im ersten und letzten Akte treten auch noch allegorische Figuren auf, im ersten Ambitio, im letzten ihre Tochter Invidia, die wegen ihrer Häßlichkeit vom Himmel auf die Erde verbannt ist und nun mit wütendem Haß ihre Mutter verfolgt. Ambitio eröffnet die Tragödie mit Modestia; Ambitio tritt in die Königsburg ein, während Modestia erklärt, sich mit einem niedrigeren Aufenthalte begnügen zu wollen. Man könnte vermuten, daß das eine Nachahmung der Eröffnungsszene des Plautinischen Trinummus sein soll, wo Inopia und Luxuria erscheinen und Inopia in das Haus des Lesbonicus eintritt. Der Trinummus gehört allerdings zu den plautinischen Komödien, die damals erst wieder neu ans Licht gekommen waren. Dati kann ihn indes sehr wohl gekannt haben; er war von 1432 an einige Jahre als Sekretär beim Kardinal Orsini angestellt, dem glücklichen Besitzer jener kostbaren Plautushandschrift, durch welche die zwölf neuen Komödien zuerst bekannt wurden. Es wäre das der erste Fall, daß ein Motiv aus diesen neuen Komödien litera-

1) Vgl. Gaspary, Gesch. d. ital. Lit. 2, 187 f.

rische Verwertung fand, und zwar gerade ein Motiv, das dem allegorisierenden Zeitgeschmack so sehr zusagen mußte (s. o. S. 486). Im übrigen hat der Verfasser sein Schema ganz mit Hilfe der hergebrachten Senecaschen Motive heruntergearbeitet. Im zweiten Akt erscheint der neidische Hiempsal, den der weise Polimites vergeblich in einem sentenzenreichen Zwiegespräch zu beschwichtigen sucht, im dritten Hiempsals Bruder Adherbal und eine unglückverkündende Wahrsagerin, im vierten Jugurtha, der uns in einem Monolog seine verbrecherischen Absichten erraten läßt. Am Schluß des Aktes hält der Chor dem ehrgeizigen Jugurtha das Beispiel des Herkules vor, der sich durch ruhiges Ertragen den Himmel verdient habe; wie es scheint hat Dati in dieser Partie am besten und reinsten den Stil seines Vorbildes festgehalten. Der letzte Akt ist ebenso diffus, wie die vorhergehenden dürftig waren: erst berichtet Polimites über allerlei unheilvolle Vorzeichen, dann kommt ein Bote und tut desgleichen, dann erscheinen Discordia und Perfidia, die uns den Mordplan des Jugurtha enthüllen, hierauf die Mutter Hiempsals (eine stumme Person), die mit anderen Matronen den Göttern ein Sühnopfer darbringen will, aber von zwei aufeinanderfolgenden Boten den Anschlag des Jugurtha und die Ermordung ihres Sohnes erfährt. Zu Ende fällt Dati wieder insofern in die Nachahmung der Komödie zurück, als er mit einem Lebewohl an die Zuhörer schließt.

Da alle übrigen Gedichte für die Wettkämpfe italienisch geschrieben sind und da Dati auch den ersten Teil seines oben erwähnten Gedichtes von der Freundschaft späterhin ins Lateinische übersetzte, so hat man vermutet, auch dem Hiempsal liege ursprünglich eine italienische Fassung zugrunde. Falls dies richtig ist, so wäre diese verloren gegangene italienische Fassung die erste Tragödie in einer neueren Sprache. Doch wäre es alsdann im höchsten Grade auffallend, daß das Original in der handschriftlich erhaltenen großen Sammlung der Datischen Gedichte fehlt.[1]

In dem Zeitraum, den wir nunmehr in unserer chronologischen Betrachtung erreicht haben, war der Humanismus schon weit über die früheren Bestrebungen hinausgeschritten. Filelfo und andere

1) Letzteren Umstand hat bereits Flamini S. 46 mit Recht hervorgehoben. Wenn Dati in der lateinischen Vorrede sagt, das Stück sei für den zweiten Dichterwettkampf bestimmt, so könnte das möglicherweise bloß auf gedankenloser Übersetzung beruhen.

hatten das Studium des Griechischen mächtig gefördert,[1] Vallas eindringender Geist hatte energisch unter den mittelalterlichen Traditionen aufgeräumt, in welchen die früheren Humanisten zum Teil noch befangen waren. Das alles hat jedoch auf die Theorie und Praxis der Tragödie zunächst nicht eingewirkt. Seneca blieb das ausschließliche Vorbild und die Tragödie galt weiterhin als eine Dichtgattung, die zum Vorlesen bestimmt war. Aber obgleich diese Auffassung im allgemeinen falsch war, so kam sie doch in ihrer Anwendung auf Seneca der Wahrheit näher als die Auffassung der späteren Humanisten, die sich über das antike Theaterwesen deutlichere Begriffe gebildet hatten, diese Begriffe jedoch fälschlich auch auf die untheatralischen Dichtungen Senecas übertrugen. Wir werden späterhin nur zu oft beobachten können, was für Mißstände für die weitere Entwicklung sich daraus ergaben, daß man diese Tragödien zu klassischen Vorbildern der Theaterdichtung erhob. Die Früheren, die sie als Deklamationsstücke betrachteten und sie noch nicht mit den griechischen Tragödien vergleichen konnten, waren weit mehr berechtigt, sie anzupreisen und nachzuahmen.

* * *

In der Geschichte des komischen Dramas ist die Wirksamkeit Petrarcas von weit größerer Bedeutung als in der des Trauerspiels. Die Spuren der römischen Komiker ziehen sich durch seine ganze schriftstellerische Laufbahn; es ist nichts davon bekannt, daß in der nächst vorhergehenden Zeit ein anderer ihnen ein gleich eingehendes Studium gewidmet hätte. Die Lustspiele des Plautus, die im Mittelalter so sehr vernachlässigt wurden, muß Petrarca schon als Student in Bologna liebgewonnen haben; er zitiert sie zu wiederholten Malen in den Briefen an seinen frühverstorbenen Jugendfreund Tommaso Caloria. Gleich in dem ersten Briefe, der uns von ihm erhalten ist, wo der einundzwanzigjährige Jüngling auseinandersetzt, daß nicht der Ruhm bei den Zeitgenossen, sondern nur der bei der Nachwelt wahrhaft wertvoll sei, zitiert er den Ausspruch aus dem Prolog der Casina: weise sei der, welcher sich an altem Wein und an alten Komödien ergötze.[2] Die Liebe zu Terenz ist, wie er selbst bekennt, durch Ciceros Tusculanen in

1) Über das Bruchstück einer Euripides-Übersetzung des Filelfo, das ohne Nachwirkung blieb vgl. Bd. II S. 376.

2) Fam. I, 1; vgl. auch I, 9.

ihm erweckt worden.[1] Und die Komikerlektüre hat ihn auch sehr früh zu einer selbständigen Schöpfung angeregt. Schon 1331, in seinem siebenundzwanzigsten Lebensjahre, erwähnt er eine Komödie Philologia, die er geschrieben habe, um seinen Gönner Giovanni Colonna, den Oheim des Kardinals, aufzuheitern (Fam. II, 6); auch später hebt er hervor, er habe die Komödie in seiner frühesten Jugendzeit (admodum tenera aetate) verfaßt. Dieses Drama würde also den Anfang der humanistischen Lustspieldichtung bilden, ebenso wie die Ecerinis den Anfang der humanistischen Tragödiendichtung. Leider ist uns nichts davon erhalten als ein Satz, den Petrarca zitiert: Major pars hominum expectando moritur.[2] Vom Inhalt wissen wir nichts; Voigt bemerkt mit Recht, der Titel beziehe sich schwerlich auf die nachmals so benannte Wissenschaft, eher sei es der Name einer Buhlerin, um die sich die Intrigue des Stückes gedreht haben mag. Boccaccio sagt in seinem Leben des Petrarca,[3] die Komödie heiße Philostratus. Er bezeichnet sie als sehr schön, der Dichter wandle auf den Spuren des Terenz, wenn jedoch die Komödie einmal weiteren Kreisen bekannt sei, so würden gewiß die Leser zu der Überzeugung kommen, der Nachahmer habe sein Vorbild übertroffen. Neben Philologia und Philostratus kennen wir noch einen dritten Namen aus dem Stück: Tranquillus, in dessen Rolle die oben erwähnte Sentenz vorkam. Diese nicht terenzischen Namen lassen auch darauf schließen, daß die Nachahmung sich nicht auf eine täuschende Kopierung der Äußerlichkeiten erstreckt haben kann, wie dies in späterer Zeit mitunter der Fall war. Ob das Stück in Prosa oder Versen abgefaßt war, ob die Sentenz etwa ein mißlungener Trimeter sein soll, können wir nicht wissen.

In bezug auf die Wertschätzung der antiken Komiker scheint Petrarcas Urteil längere Zeit geschwankt zu haben. In seinem Lustspiel zeigte sich nach Boccaccios Urteil mehr der Einfluß des Terenz. Dagegen widmete er sich in den Jahren 1340—1345 wieder mit großem Eifer der Plautuslektüre. In den Briefen des vierten und fünften Buches, die aus dieser Zeit stammen, begegnen uns Plautuszitate sehr häufig. Aus dieser Zeit stammt auch das begeisterte Lob des alten Komödiendichters in dem Briefe an

1) Fam. III, 18. Dies bezieht sich wohl auf das Lob der Terenzischen Weisheit Tusc. III, 15.

2) Vgl. Fam. II, 8; VII, 16.

3) Verf. 1348 oder 1349; bei Rossetti, Petrarca, Giul. Celso e Boccaccio, Trieste 1828 S. 324.

Freund Sokrates (Fam. V, 14), wo Petrarca es nicht genug zu rühmen weiß, wie die lustige Vorführung all der Kuppler, Dirnen, Greise, alten Weiber, Parasiten, Sklaven ihm die Sorgen vertrieb, und wie er selbst den Terenz jetzt weniger schätze, der doch ein solches Vorbild benutzen konnte. Indes scheint es, daß schließlich doch die saubere Nüchternheit des Terenz bei ihm den Sieg davontrug. Diesem hat er auch eine selbständige Forschertätigkeit gewidmet. 1358 hat er sich eigenhändig eine Abschrift der Terenzischen Komödien angefertigt, die noch ein Jahrhundert später von den Humanisten als ein kostbarer Schatz bewundert wurde.[1] Wohl als Einleitung zu dieser Abschrift ist die kurze Terenzbiographie Petrarcas entstanden, in der er erfolgreich mit manchen traditionellen Irrtümern aufräumt, die sich ‚per varios scholasticos rerum ignaros' im Mittelalter eingeschlichen hätten. Die Ergebnisse, die er neu gewinnt, beziehen sich indes hauptsächlich auf des Dichters äußeren Lebenslauf, und er gibt nur wenig Fingerzeige, die für die ästhetische Würdigung oder die dichterische Nachbildung hätten fruchtbringend werden können. Über die Form weiß er nur zu sagen, Terenz habe sich des Jambus bedient, der für die Komödie besonders geeignet sei, doch hatte er im übrigen von den Versmaßen der Komiker noch eine sehr unklare Vorstellung.[2] Gegenüber den immer noch herrschenden unklaren Anschauungen verdient es Erwähnung, daß Petrarca ausdrücklich hervorhebt, in der Komödie spreche nie der Autor, sondern lediglich eingeführte Personen. Er führt das Urteil des Servius an, wonach Terenz in bezug auf die ‚proprietas' vor den übrigen Komödiendichtern den Vorrang habe, im übrigen aber von ihnen übertroffen werde. Zu dem letzten Teil dieses Urteils bemerkt Petrarca, er habe alles gelesen, was ihm von Dichtungen der Komiker erreichbar gewesen sei, und könne daraufhin der Meinung des Servius nicht beitreten. Er behauptet vielmehr, Terenz habe sowohl seine Vorgänger übertroffen als auch die Nachfolger so sehr abgeschreckt, daß niemand mehr sich an die Komödiendichtung gewagt habe.[3] Das Plautusstudium ist wohl gegenüber

1) Wir kennen sie aus einem schönen pietätvollen Briefe des Candido Decembrio (vgl. Affò, Memorie degli scrittori Parmegiani II, Parma 1789 S. XLIX und Abel S. 26).

2) Dies zeigte sich bei seinem Versuch, in seinem Terenzexemplar die Einteilung in Verszeilen durchzuführen, vgl. Sabbadini in den Studi italiani di filologia classica 5, 317.

3) Dieser letzte Satz (ed. Abel S. 49) findet sich auch in einer andern, wie es scheint, von Petrarca benutzten Terenzbiographie, vgl. Sabbadini

der Terenzschwärmerei etwas zurückgetreten, wir finden zwar noch Plautuszitate in den Briefen, z. B. IX, 4; dagegen passiert es Petrarca in seiner Invektive gegen einen Arzt, daß er den Plautinischen Amphitruo mit der mittelalterlichen Elegienkomödie verwechselt.[1] Auch Boccaccio hat sich mit den Komödiendichtern beschäftigt. Ihre Liebesszenen macht er sich gern zu eigen; namentlich hat er seine Freude an den schmerzlich-lustigen Schilderungen der zwickenden und beißenden Liebespein, wie sie die plautinischen Jünglinge wiederholt zum besten geben, Schilderungen, die er nicht nur im mythologischen Kapitel über die Venus (Gen. III, 23), sondern auch in seinen Dantevorlesungen (Lez. VI) heranzieht. Vom Terenz hat auch er sich eine Abschrift angefertigt.[2]

In der Humanistengeneration, die zunächst auf Petrarca folgt, ist kein erheblicher Fortschritt in bezug auf das Studium der Komiker festzustellen. Doch kommt es immer häufiger vor, daß humanistisch gebildete Männer den Versuch einer Komödie nach antikem Muster wagen. Ebenso wie bei den Tragödien Loschis und Corraros handelt es sich hier fast durchweg um Nebenwerke aus der Jugendzeit, die in der geistigen Entwicklung der Verfasser eine vereinzelte Stellung einnehmen; doch werden wir die hervorragendsten Männer der Zeit: Leonardo Bruni, Leone Battista Alberti, Enea Silvio Piccolomini an diesen poetischen Übungen beteiligt sehen. Auch im weitern Verlauf der italienischen Renaissance werden wir uns oftmals mit dramatischen Dichtungen von Männern beschäftigen müssen, deren höchster Ruhmestitel auf anderen Gebieten liegt, es sei hier nur an Machiavelli, Ariosto, Tasso und Giordano Bruno erinnert. Unter den großen Dichtern

---

a. a. O. 5, 312. Wenn in einer Abschrift dieser Biographie a. d. Jahre 1408 (bei Sabbadini a. a. O. S. 315) zu diesem Satz am Rand bemerkt wird: ‚Hoc dicit Petrarcha propter se ipsum qui comedias scripsit. Verum postea suas videns illasque comediis Terentii conferens vilissimas suas esse respectu Terentianarum, laceratas in ignem cremari dedit' — so ist dies schwer vereinbar mit dem Zeugnis Boccaccios (s. o. S. 531), das offenbar viel glaubwürdiger ist, obwohl der Schreiber der Randbemerkung sich auf ‚Petrus de Parma qui admodum familiaris petrarce fuit' als auf seinen Gewährsmann beruft.

1) Opera (Basel, Henricpetri 1581) S. 1095 f.: Si audire me velles, petendum potius ab Apuleio Madaurensi, ut in libro philosophantis asini locum habeas, vel orandus Plautus, ut alicubi in Amphitryone te collocet, ubi syllogismos tuos explicans, probes Byriam nihil esse.

2) Ein Verzeichnis von Boccaccios Plautuszitaten bei Hortis S. 389. Das angebliche Zitat aus den Bacchides beruht auf einem Irrtum, vgl. Sabbadini a. a. O. S. 376. Über die Terenzabschrift vgl. Bandini 2, 84.

und Denkern des damaligen Italiens befindet sich kein einziger, der das Beste, was er darzubieten vermochte, in der dramatischen Kunstform niedergelegt hätte, doch haben es nur wenige verabsäumt, der dramatischen Muse einen gelegentlichen Tribut zu entrichten, und es bildet einen Hauptreiz der Geschichte des italienischen Dramas, zu beobachten, auf welche Art der Geist dieser großen Männer sich im Drama widerspiegelt.[1]

---

1) An dieser Stelle sei mit ein paar Worten auf ein lateinisches Drama hingewiesen, das eigentlich jeder Einreihung in den dargestellten Entwicklungsgang widerstrebt. Es ist in der Pariser Handschrift 8163 erhalten (49 Bll. fol., 14. Jhdt.), ein Pergamentband mit Miniaturen. In dem ersten Initialbuchstaben ist ein Mann in roter Tracht (Kardinal?) abgebildet, der an einem Tische sitzt und schreibt; vor ihm steht ein Dominikaner, der zu ihm spricht. Unten an der Seite und weiterhin in vielen Initialbuchstaben befindet sich ein rotes Wappenschild mit weißer Säule. Der Titel ‚Incipit columpnarium' ist offenbar später zugefügt. Im Prolog sagt der Verfasser, er habe den alten Gebrauch erneuert, durch die szenische Kunst die Sitten zu veredeln, er wolle die Laster der neuen Zeit in derselben Weise heilen, wie die Griechen und Römer die Laster der alten Zeit geheilt hätten. Dann erklärt er noch, man dürfe daraus keine schlimmen Folgerungen ziehen, daß in seinem Werke die heidnischen Götter vorkämen, und ermahnt die Hörer, die gewinnbringenden Künste nicht höher zu schätzen als die veredelnden. Das Stück selber ist eine Variation der weitverbreiteten Sage von der Königstochter, die vor den unnatürlichen Gelüsten des eigenen Vaters fliehen und in der Welt umherirren muß, bis nach mancherlei Wechselfällen sich alles zum Guten wendet. Die Handlung spielt im Lande des ‚Emolphus rex Carillorum', dann in Phocis und Athen. Der Verfasser bedient sich der Prosarede, die sich an einigen Stellen zu wahrem dramatischem Leben erhebt, vor allem in der Szene, wo die Amme langsam und zögernd der ungeduldig fragenden Tochter die widernatürlichen Gelüste des Vaters enthüllt. Am Schlusse werden nochmals die Hörer angeredet: ‚Das Stück ist aus, wer hinter dem Vorhange reich war ist jetzt arm, wer eine Frau war ist jetzt ein Mann, wer traurig war ist jetzt fröhlich, wer klug war ist jetzt dumm.' Es scheint also, daß der Verfasser an eine Aufführung dachte, im Prologe ist allerdings von Lesern die Rede. Dem Inhalte nach würde man das Stück am ehesten unter die mittelalterlichen Ansätze zu einem ernsten weltlichen Drama rechnen können. Die Vorrede bewegt sich jedoch im Gedankenkreise der ersten Humanisten, zu denen der Verfasser auch in Rücksicht auf seinen Stil und auf die zahlreichen Entlehnungen aus Schriftstellern des Altertums gerechnet werden muß. Ein Verzeichnis dieser Entlehnungen findet man jetzt in der Ausgabe von Roy I, 3 ff., 194 ff. Das Wappenschild brachte mich auf die Vermutung, daß dies Werk einem Kardinal aus dem Hause Colonna gewidmet sei. In der ersten Auflage glaubte ich mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen zu dürfen, es sei zu Petrarcas Zeit in Avignon in der Umgebung Giovanni Colonnas entstanden; Roy denkt an den Kardinal Prospero Colonna († 1463). Der berufenste Kenner, Dorez, hält die Handschrift, wie mir M. Sepet freundlichst mitgeteilt hat, für das Werk eines lombardischen

Der Verfasser des ersten Lustspiels, das hier zu erwähnen ist, Pier Paolo Vergerio, nimmt unter der älteren Humanistengeneration eine achtunggebietende Stellung ein. Er wurde 1370 geboren; seinen ‚Paulus, eine Komödie zur Verbesserung der Sitten der Jünglinge'[1] hat er, wie aus dem Prolog hervorgeht, in jugendlichem Alter verfaßt, wahrscheinlich in Bologna, wo er 1390 als Student verweilte.[2] Der kurze Prolog ist ohne Zweifel im Hinblick auf die Terenzischen Prologe gedichtet. Der Sprecher erklärt, er habe das Stück von dem Dichter erhalten, der sich mit seiner Jugend entschuldige, und fürchte, daß ihn vielleicht ältere, würdige Männer der Leichtfertigkeit zeihen könnten. Demgegenüber weist der Prologus auf die moralische Tendenz des Stückes hin, man könne daraus lernen, eine wie gefährliche Gabe für einen studierenden Jüngling der Reichtum sei, wie das Vermögen durch die Dirnen zugrunde gerichtet werden könne u. dgl.

Der erste Akt führt uns nun sogleich recht anschaulich den liederlichen Studenten Paulus vor, der sich soeben, ganz von moralischem Katzenjammer durchdrungen, von seinem Lager erhebt; es hat ihm geträumt, er habe seine Studien wohl absolviert, erfreue sich einer edeln und schönen Gemahlin und sei als Orakel der Jurisprudenz von hoch und niedrig geschätzt. Dem schönen Traumbild entspricht nun die Wirklichkeit keineswegs. Hinter ihm liegen vier unnütz verbrachte Jahre, er hat sich durch seinen Reichtum zu Müßiggang und Wohlleben verführen lassen. Jetzt

---

Schreibers aus dem letzten Drittel des 14. Jahrhunderts, in diesem Zeitraum würden die Kardinäle Agapito und Stefano Colonna (beide † 1380), vielleicht auch Oddone, der spätere Martin V. (Kardinal 1405, Papst 1417), in Betracht kommen; vgl. Coppi, Memorie Colonnesi, Roma 1855.

1) Die folgenden Mitteilungen beruhen auf der noch i. J. 1893 einzigen bekannten Handschrift in einem Miscellaneencodex der Ambrosiana zu Mailand (C. 12 cart. 4°; 15. Jahrhdt.). Seitdem hat Müllner eine andere Handschrift in der Vaticana gefunden und danach das Drama 1900 herausgegeben (Wiener Studien 22, 232 ff.). Eine dritte Handschrift fand C. Bischoff in der Marciana, vgl. dessen Studien zu P. P. Vergerio dem Älteren (Berlin 1909) S. 89; eine vierte (in Stuttgart, Poet et. Philol. Qu. 37) erwähnt Bertalot in der Deutschen Lit. Ztg. 1910, 2670.

2) Mit der porta Ravennensis, die in seiner Komödie V. 165 erwähnt wird, ist offenbar die porta Ravegnana in Bologna gemeint; vgl. Sabbadini im Giornale 38, 464. Die Daten seiner Jugendgeschichte sind jetzt durch neu ans Licht gezogene Urkunden sichergestellt; vgl. Archeografo Triestino Ser. III vol. II (1906), 257 ff. Auffallend ist es allerdings, daß Leonardo Bruni (geb. 1469), der bei Chrysoloras zusammen mit Vergerio griechisch lernte, von diesem sagt: ‚me longe anteibat aetate'; vgl. Muratori, Scriptt. 19, 920.

nimmt er sich aber vor, in strenger Eingezogenheit ganz der Wissenschaft zu leben, sofort will er mit der Arbeit beginnen und allen störenden Besuch zurückweisen. Aber da mischt sich sein verschmitzter Diener Herotes ein, der bei einem liederlichen Lebenswandel seines Herrn weit besser seine Rechnung findet. Mit großem Geschick geht er zu Werke; er habe, so sagt er, schon längst die Absicht gehabt, seinen Herrn zur Umkehr zu mahnen, aber so plötzlich zu Werke zu gehen, sei nicht ratsam, man werde denken, Paulus habe sein Vermögen verloren oder sei geizig geworden, und dann solle er die Buchgelehrsamkeit doch auch nicht zu hoch schätzen, der natürliche Verstand, den er in so hohem Maße besitze, sei viel mehr wert. So wird also die Eröffnung des neuen Lebenswandels noch etwas hinausgeschoben. Herotes meint freilich bei sich selber, die guten Vorsätze hätten wohl auch ohnedem nicht länger als zwei oder drei Tage angehalten. Aber für die Übergangszeit braucht Paulus Geld. Herotes gibt ihm kundige Anweisungen für einen Bettelbrief an den Vater, inzwischen will er verkaufen, was noch von Büchern und Kleidern da ist, und davon die Einkäufe für eine Mahlzeit besorgen. Der alte treue Diener Stichus sucht vergeblich den Jüngling zu warnen und die Wegschleppung der Bücher und Kleider zu verhindern. Herotes prügelt ihn, Paulus überhäuft ihn mit Schmähungen und zeigt nicht übel Lust, ihn zum Fenster hinauszuwerfen.

Gegenüber diesem lebendigen ersten Akt ist der zweite ziemlich inhaltsleer. Stichus jammert und klagt, wohin es mit dem Jüngling gekommen sei, den er als Kind auf den Armen getragen habe. Paulus sei früher so freundlich und sittsam gewesen, daß alle, die ihn sahen, seine Eltern glücklich priesen, aber wer in der Jugend gute Anlagen zeige, der werde dann um so schlimmer, wenn er unter den Einfluß böser Gesellschaft gerate. Doch so geht's einmal in der Welt, die Jugend hält sich für zu gescheit, sie weiß nicht, mit wie viel Mühe ein Vermögen erworben wird, der Vater spart, der Sohn vergeudet. Als nun Titus, ein Freund des Paulus, herannaht, schüttet der Alte auch gegen diesen sein Herz aus; endlich beschließt er, jemanden anzustiften, daß er die Ankunft von Paulus Vater anmelde, vielleicht werde das dem Sohn einen heilsamen Schreck einjagen.

Nach diesem lang hingezogenen moralischen Lamento wird der dritte Akt wieder ausschließlich vom bösen Prinzip beherrscht. Herotes soll für Paulus ein Gastmahl zubereiten. Er tritt auf, um

die Einkäufe und die Einladungen zu besorgen; für jeden Gast soll auch eine Dirne eingeladen werden. Das ist ihm der liebste Auftrag; vor allen Dingen will er für seinen Herrn sorgen und begibt sich zu der Kupplerin Nicolosia, die mit ihrer Tochter Ursula zusammen haust. Er weiß ihr geschickt vorzustellen, wie seine und ihre Interessen übereinstimmten: ‚wenn die Güter des Lebens gerecht verteilt wären, nach dem Verhältnis der geistigen Gaben, dann wäret ihr nicht arm und ich kein Diener.‘ Alsdann wagt er sich mit seinem Antrag hervor. Nicolosia tut anfangs ehrbar, läßt sich lange bitten und sagt, Herotes solle morgen wiederkommen. Herotes aber meint, sie solle sich kurz entschließen und lieber solche Redensarten anderen gegenüber probieren, bei ihm mache das keinen Effekt. Und nun werden sie rasch einig; Mutter und Tochter sollen über die Straße gehen, als ob sie in den Tempel gingen; Herotes will sie dann durch eine Hintertür einlassen. Doch nun verlangt auch Herotes als Gelegenheitsmacher seinen Lohn, aber kein Geld, sondern, wie er sich diskret ausdrückt, etwas was Ursula ihm gewähren kann, ohne daß sie selber dadurch weniger hat. Die alte Nicolosia ist über diese Zumutung höchst ungehalten, sie meint, Herotes habe ihnen den Auftrag seines Herrn bloß vorgeschwindelt, um Ursula für sich zu erlangen. Indes nach einigem Hin- und Herreden setzt Herotes doch seinen Willen durch, rät aber dem Mädchen, es solle sich seinem Herrn gegenüber für eine Jungfrau ausgeben.

Im vierten Akte tritt zunächst Paulus auf, der die Rückkehr des Herotes ungeduldig erwartet, während dieser bereits von der anderen Seite erscheint und uns durch seine zynischen Äußerungen erkennen läßt, daß er bei Ursula zu seinem Ziele gelangt ist. Er verkündet seinem Herrn den bevorstehenden Besuch der schönen Jungfrau, die er bis jetzt noch mit nichts bezahlt habe als mit der Hoffnung; Paulus kann den Augenblick nicht erwarten und läßt Ursula durch Herotes sogleich herbeiholen. Die Alte ist inzwischen bedenklich geworden, sie hegt berechtigte Zweifel, ob der Besuch bei Paulus sich ihnen wohl auch lohnen werde, aber glücklicherweise hat sie gerade das Haus verlassen als Herotes kommt, und dieser beredet nun mit leichter Mühe das Mädchen, ihm allein zu seinem Herrn zu folgen, der sie mit stürmischen Liebkosungen empfängt, worauf dann der Akt noch im rechten Augenblicke schließt.

Der letzte Akt führt uns wieder Herotes vor, der das Gastmahl zugerüstet hat und sich nun ein wenig auf dem Markt-

platze ergehen will. Er trifft da seinen Spießgesellen Papis, den Diener eines der geladenen Gäste und erzählt ihm von den verrichteten Heldentaten, auch wie er das Gespräch seines Herrn mit der vermeinten Jungfrau an der Tür belauscht habe, wie während der Zeit die ängstliche Mutter gekommen sei, um zu fragen, ob ihre Tochter da sei; er habe sie mit einer Stange vertrieben. Er freut sich, seinen Herrn und die beiden Weiber so schön hinters Licht geführt zu haben. Dann ladet er seinen Freund zu den besten Gerichten ein, die er bei Seite schaffen wolle. Den Glanzpunkt ihres Mahls soll ein Schwein bilden, das Herotes listig ins Haus gelockt und geschlachtet hat. Auch Papis erzählt allerlei Gaunerstreiche aus seiner Praxis; sein Herr ist ein Toskaner, gescheiter als Paulus, er betrügt lieber andere, als daß er sich selbst betrügen läßt. Herotes freilich meint, er wäre auch diesem Herrn gewachsen. ‚Ich bin ein Trevisaner, wer mich betrügt, dem verbiete ich in den Himmel zu steigen.' Darauf schließt dann das Stück mit einer kurzen Betrachtung über die Frage, woher es kommt, daß alle mit ihrem Verstande zufrieden sind, niemand aber mit seinem Vermögen.

Der Titel läßt uns nicht im Zweifel darüber, daß Vergerio mit seiner Komödie einen lehrhaften Zweck erreichen wollte. Sie ist gewissermaßen ein Gegenstück zu seinem Traktat De ingenuis moribus. Und wie er mit dem Traktat die Reihe der humanistischen Erziehungstheoretiker eröffnet, so eröffnet er mit seinem Paulus eine andere Gattung der schulmeisterlichen Literatur, die lehrhaft-satirischen Komödien vom Studentenleben. Obwohl bei dem frühverschollenen Stück von einer direkten Einwirkung auf die späteren Werke dieser Art nicht die Rede sein kann, so ist es doch merkwürdig, wie manche von den Zügen, die sich später wiederholen, schon hier vorgebildet sind, namentlich, daß die Liebesabenteuer sehr stark im Vordergrund stehn und mit jenem Realismus geschildert werden, den man in der guten alten Zeit für durchaus vereinbar mit dem lehrhaften Zwecke gehalten hat.

Da Petrarcas Philologia verloren gegangen ist, so ist für uns der Paulus seit dem Untergange der antiken Welt das älteste erhaltene Lustspiel nach antikem Muster. Nicht nur der Prolog nach Terenzischer Art und die Fünfzahl der Akte sind beibehalten, sondern auch einzelne Eigentümlichkeiten, z. B. wenn eine Person aus der Haustür auf die Bühne tritt und noch Aufträge und Verhaltungsmaßregeln ins Haus hineinruft (Nicolosia in Akt IV). Auch Einzelheiten des sprachlichen Ausdrucks, wie die Interjektionen Papae

und Hahahae sind als Reminiszenzen aus der Komikerlektüre zu erklären. Daß der junge Vergerio sich außer mit Terenz auch noch mit den damals bekannten Stücken des Plautus beschäftigte, dafür habe ich keinen Anhaltspunkt gefunden, wenn man nicht etwa bei der Kupplerin, die die Reize ihrer Tochter verhandelt, an die Asinaria denken will. Jedenfalls ist die Nachahmung des Altertums, wie dies ja auch schon bei der Philologia des Petrarca der Fall gewesen sein muß, keine sklavische und bis ins einzelne gehende, die Namen sind teils antik, teils modern, die Beziehungen auf das italienische Studentenleben blicken überall hindurch.[1] Was die Sprache betrifft, so scheint freilich der Dichter etwas wie Terenzische Verse beabsichtigt zu haben, aber diese Absicht wird eigentlich nur darin sichtbar, daß in den Handschriften der Text in Zeilen von der ungefähren Länge eines Senars eingeteilt ist. Ähnlich wird es wohl auch in der Philologia des Petrarca gewesen sein.[2] Diese Unklarheit über das Wesen des komischen Verses dauerte noch lange fort, nachdem die Nachahmer des Seneca schon längst den tragischen Senar handhaben gelernt hatten; wie wir sehen werden, ist auch Harmonius Marsus, der eine neue Epoche der strengen Nachahmung des antiken Lustspiels eröffnen wollte, in bezug auf den Vers über diese ältere Manier nicht weit hinausgekommen.

Das Bild des Schauplatzes ist sehr unbestimmt gehalten. Eine Darstellung nach antiker Art erscheint nicht geradezu als unmöglich; wenn die Handlung sich an mehreren Stellen von dem neutralen Platze vor den verschiedenen Häusern in das Innere der Wohnungen zu ziehen scheint (so z. B. wenn Herotes bei den

---

1) In den Beziehungen zwischen Herrn und Diener sind zum Teil noch die Vorstellungen des Sklavereiverhältnisses beibehalten. Herotes ist ein gemieteter Diener, der alte Stichus ist ein Freigelassener. Er führt den im juristischen Sprachgebrauch typischen Sklavennamen; vom plautinischen Stichus konnte Vergerio noch nichts wissen. Der Gegensatz zwischen empticii und conducticii kehrt mehrmals wieder. Es muß daran erinnert werden, daß die Sklaverei damals in Italien noch bestand. Paulus meint einmal (Akt II), man könne viel besser renommieren, wenn man mit Negersklaven auftrete, als mit schmutzigen, kohlfressenden deutschen Dienern.

2) Die drei ersten Zeilen von Vergerios Prolog lauten:

> Hanc dum poeta mihi verecundus fabulam
> Tradidit recensendam juvenis ait: haec lusi,
> Jam plenior dabit sensum maturum aetas.

In dem ungedruckten Traktat des Vergerio ‚de arte metrica' bleibt der Komödienvers unberücksichtigt; vgl. Sabbadini a. a. O. Über Petrarca s. o. S. 532.

zwei Frauen eintritt oder wenn er die Ursula seinem Herrn zuführt), so ist dergleichen ja auch im antiken Lustspiele nicht völlig ausgeschlossen. In der letzten Szene des vierten Aktes spielt die Szene zwischen zwei Schauplätzen — dem Haus der Frauen und dem des Paulus — in einer Weise hin und her, die an das mittelalterliche Inszenierungsprinzip erinnert. Im ganzen gewinnen wir aber nicht den Eindruck, als ob Vergerio im Hinblick auf die theatralische Verkörperung gedichtet hätte. Daß er hinsichtlich des dramatischen Aufbaues von den Alten nicht viel gelernt hat, zeigt schon unsere Inhaltsangabe. Und es lohnt sich kaum, im einzelnen darzutun, wie das Ganze eigentlich bloß aus zusammenhangslosen Bildern besteht, wie manches Motiv — z. B. der von Stichus geplante Betrug, um dem Sohne einen heilsamen Schreck einzujagen — im weiteren Verlaufe des Stückes gar nicht wieder aufgegriffen wird, bis dann schließlich die Handlung weniger abschließt als vielmehr im Sande verläuft.[1] Im einzelnen fehlt es jedoch nicht an Leben und Bewegung, die Führung des Dialogs ist an manchen Stellen auffallend rasch und munter, wir finden da schlagfertigen Wechsel von Rede und Gegenrede, geschickt angebrachte Apartes und unwillkürliche Äußerungen, die das innere Wesen des Sprechenden scharf beleuchten — mehr als die bloße Nachahmung zu gewähren vermag. Dies gilt namentlich für die zwei traditionellen Hauptfiguren, den leichtfertigen Jüngling und den verschmitzten Diener, die Vergerio in völlig selbständiger Weise neu belebt. Mit welcher diabolischen Sicherheit und Überlegenheit Herotes den Jüngling zu seinem gefügigen Werkzeuge zu machen versteht, davon mögen unsere Andeutungen über den ersten Akt einen Begriff geben.

Neben dem Paulus hat die Poliscene (Polyxena?) des Leonardo Bruni das meiste Anrecht, als die älteste humanistische Komödie zu gelten, denn wir können annehmen, daß Leonardo (1369—1444)

1) Die beiden ersten Akte sind als Protasis, der dritte und vierte als Epitasis (oder, wie es in der Ambros. Handschrift heißt: Protesis und Epitesis), der fünfte als Katastrophe bezeichnet. Diese Bezeichnungen kann Vergerio nicht aus dem erst 1433 wieder ans Licht gezogenen Donatus entlehnt haben, sondern nur aus einer abgeleiteten Quelle, vielleicht Papias (vgl. Sabbadini a. a. O.). Möglicherweise rühren sie von einem Abschreiber her; der Dichter hatte jedenfalls von der inneren Berechtigung der Donatusschen Einteilung keinen Begriff. Ein Mißverständnis, von dem wir gleichfalls nicht wissen können, ob es auf den Dichter zurückgeht, ist die Überschrift ‚Chorus' bei Szenen mit mehr als zwei Personen; bei Szenen mit zwei Personen steht die Überschrift ‚Diverbium'.

ebenso wie sein großes Vorbild Petrarca, sich in der Jünglingszeit auf dem Gebiete des Lustspiels versucht hat, etwa zwischen dem 22. und 26. Lebensjahre, als er in Florenz den Rechtsstudien oblag. Wie wir sehen werden, paßt der ganze Ton des Stückes besser in diese Zeit, als in die Jahre, wo dem großen Humanisten in dem Unterrichte des Chrysoloras die reinen Quellen des Altertums erschlossen wurden. Dazu stimmen auch die unbeholfenen Hexameter des ‚Prohemium' zu seiner Komödie, wo er sich selber als einen Anfänger bezeichnet — ego discipulus nec me proferre poetam Velim.

Den ersten Akt eröffnet eine Szene zwischen dem jungen Gracchus und dem Sklaven Gurgulio oder eigentlich bloß ein Monolog des Gracchus, der uns erzählt, wie er sich in Poliscene verliebte, da er sie mit ihrer Mutter beim Kirchgang erblickte. Die Mutter schildert er als ein argwöhnisches strenges Weib. Gurgulio, der seinen Herrn von weitem beobachtet und dessen Erregung wohl erkennt, wirft ein paar kurze Bemerkungen dazwischen; endlich wird der junge Herr seiner ansichtig und entschließt sich, ihn zu seinem Vertrauten zu machen. Darauf erscheint Poliscene und schließt in einem Monolog ihr Inneres auf. Sie klagt, daß man die Mädchen so streng absperre, um ihre Keuschheit zu bewahren, nur in die Kirche nehme man sie mit, um das Gerede der Prediger vom Himmel und von den Höllenqualen mit anzuhören. Aber im Innern empfinden die Mädchen eine noch größere Qual. Auf dem Wege richten die Jünglinge ihre lüsternen Blicke auf sie und sie sind von den Freuden abgesperrt, die ihnen ihr frisches und blühendes Lebensalter gewähren sollte. Sie selber ist ganz erfüllt vom Gedanken an den Jüngling, den sie heute erblickte. Jetzt treten wieder Gracchus und Gurgulio auf und Gracchus vertraut sich dem Sklaven an. Er muß das Mädchen haben, als sein Weib ‚oder auf anderem Wege'. Er braucht auch zu dem Zweck nicht sparsam zu sein, er hat von den Vorräten seines Vaters schon manches beiseite geschafft. Da kann sich der Sklave nicht enthalten, in einem aparte seine Gedanken über den angeblichen Musterknaben zu äußern, dessen Lob der Vater immer anzustimmen pflege, wenn er in der Vorhalle des Hauses mit den Nachbarn plaudere. Er will dem Jüngling behilflich sein, meint jedoch, es wäre am besten, auch die alte Dienerin Taratantara zu Rate zu ziehen, die eben wie gerufen herbeikommt. Gurgulio bleibt mit ihr allein; sie läßt sich nicht lange um ihre Beihilfe bitten, denn sie hält es ebenso wie Gurgulio für vorteilhaft, wenn

sie sich dem jungen Herrn gefällig erweisen. Allein gelassen, setzt sie in einer längeren Betrachtung auseinander, daß die übergroße Vorsicht der Mutter Poliscenes nun doch zu nichts geführt habe und daß auch die arme Frau wohl schwerlich die Anträge eines so reichen Jünglings zurückweisen werde.

Im folgenden Akte rückt die Handlung nicht weiter. Gurgulio berichtet dem Gracchus über seine Unterredung mit der Alten, bis sie durch das Herannahen von Gracchus Vater Macharius in die Flucht getrieben werden. Dieser kommt gerade von seinem Landgut herein; er erzählt uns, wie es dort mit seinen Arbeiten steht und verwünscht die Steuereinnehmer, die ihn mit ihren Plackereien im ruhigen Genuß des Besitzes stören. Der dritte Akt führt uns nun endlich vor, wie Taratantara ihren Auftrag bei Calphurnia ausrichtet; aber obgleich sie gar nicht ungeschickt allmählich auf ihr Ziel lossteuert, wird sie doch am Ende sehr energisch abgewiesen. Sie berichtet dem Jüngling ihren Mißerfolg und sagt, sie wolle sich jetzt — und zwar mit allem Aufgebot ciceronianischer Beredtsamkeit — unmittelbar an die Jungfrau wenden. Der Jüngling begleitet diesen Entschluß mit seinen Segenswünschen und wie die beiden sich ins Haus begeben wollen, kommt Macharius, der bei seinem Gevatter Callimachus zum Hochzeitsfest der Tochter des Hauses geladen ist, aber doch noch Zeit findet, seinem Sohne einiges über sein Lieblingsthema — die hohen Steuern — vorzulamentieren.

Im vierten Akte erscheinen wieder Taratantara, die jetzt den Hauptangriff wagen will, und der Jüngling, der ihre Beredtsamkeit und Einsicht lobt. Taratantara weiß, daß Calphurnia gerade nicht zu Hause ist; nachdem sie den Jüngling fortgeschickt hat, klopft sie an Calphurnias Haus an. Poliscene hat zwar den Befehl niemand einzulassen, aber sie führt doch die Alte herein und verriegelt das Tor. Und nun verliert Taratantara keine Zeit. Sie erzählt dem Mädchen, daß Gracchus sie in der Franziskanerkirche erblickte, als der Prediger gerade von den Schrecken des Orkus, Acheron und Cocytus schwatzte, daß er mit Kennerblick auch unter der Verschleierung ihre Schönheit wahrgenommen habe, daß er jetzt in Liebessehnsucht sich verzehre, allem Troste unzugänglich, er weist die Nahrung zurück, verbringt die Nächte schlaflos; sie bemerkt wohl, wie das Mädchen schon wankend wird und seine Liebe eingestehen will, sie redet ihr zu, sie weiß, was es heißt, wenn die Triebe der Jugend unterdrückt werden, sie wird der Mutter ganz gewiß nichts sagen. ‚Sprich nur unerschrocken, mein

Püppchen, mein Röschen.' Und nun eröffnet auch Poliscene ihr Herz: seit sie den Jüngling gesehen hat, seufzt und weint sie den ganzen Tag und ist zu keiner Arbeit fähig, die Mutter kann sich nicht erklären, was mit ihr geschehen ist. Taratantara ist gleich mit dem Vorschlag bereit, sie wolle dem Jüngling in Poliscenes Namen ausrichten, er solle, wenn die Mutter ausgegangen sei, zu ihr kommen. Poliscene: ‚Nein, sage nichts davon, daß ich dich beauftragt hätte, sage nur, er solle kommen und tue, als ob ich nichts davon wüßte.' Und damit nimmt die Kupplerin Abschied.

Fünfter Akt. Gracchus sieht die Alte mit zufriedener Miene herbeieilen. Er bestürmt sie mit freudig-ängstlichen Fragen und läßt sie kaum dazu kommen, daß sie sich ruhig hinsetzt und zu erzählen anfängt. ‚Zuerst machte ich Umschweife. Ich lobe ihre Schönheit, sie lächelt. Als ich dich nenne, errötet sie.' Gracchus: Ein gutes Zeichen. T.: Ich sage, du müßtest vor Sehnsucht sterben, wenn sie nicht dein Weib werden könnte — für eine Belohnung oder durch Bitten. G.: Nun und was sagte sie? T.: Sie wurde rot, aber was ich sagte gefiel ihr. G.: Triumph! Aber reiße mich aus meiner freudigen Ungewißheit und sage mir mit einem Wort, was du erreicht hast. T.: Spitze die Ohren, Gracchus. G.: Ich spitze sie. T.: Wir haben ausgemacht, daß du morgen hinkommen solltest. G.: Ich? T.: Du. G.: Du foppst mich! T.: Glaub' es mir. Sie weist den vor Erregung zitternden Jüngling an, wie er sich einzuschleichen habe; er soll sich nicht fürchten, durch keine Redensarten sich irre machen lassen.

Die zweite Szene des fünften Aktes, die letzte des ganzen Stückes, spielt am folgenden Tage, nachdem alles vorüber ist. Calphurnia speit Feuer und Flammen, sie stürzt auf den alten Macharius los, der Jungfrauenschänder müsse ihre Tochter heiraten. Aber Macharius faßt die Sache sehr ruhig auf und gibt ohne lange Umstände seine Zustimmung zur Vermählung des Paares. — ‚Und nun lebt wohl und klatscht. Wartet nicht mehr auf die Hochzeit, es wird drinnen schon alles ordnungsgemäß und feierlich erledigt werden.'

Wenn wir dies Stück näher betrachten, so tritt allerdings die Nachahmung des römischen Lustspiels in einzelnen Punkten deutlich genug hervor. Der Name des Dieners, der als Sklave gedacht ist, stammt ohne Zweifel von dem Plautinischen Curculio, viele charakteristische Redewendungen sind aus Terenz ent-

lehnt.[1] In Form und Anlage besteht jedoch fast gar kein Zusammenhang. Es ist zwar wie in den Handschriften der alten Komiker eine Inhaltsangabe vorangestellt und vor der Inhaltsangabe findet sich ein ‚Prohemium' in Hexametern, das den mehr als zweifelhaften moralischen Nutzen der Komödie darzutun bestrebt ist und vermutlich den Prolog ersetzen soll. Ebenso steht am Schluß das übliche Kompliment mit dem ‚Plaudite' und es wird wie in Plautus Cistellaria darauf hingewiesen, daß nun die glückliche Schlußwendung nicht vollständig vorgeführt zu werden brauche, man könne sie sich ja dazu denken. Aber das Stück selber läßt in noch höherem Grade als der Paulus des Vergerio die theatralische Anschauung vermissen. Es fehlt fast durchweg die naturgemäße Verbindung der Szenen; die Einschnitte in die Handlung fallen nicht mit der Akteinteilung zusammen, die sich übrigens nicht in allen Handschriften findet. Wenn in der ersten Szene des vierten Aktes Taratantara am Hause anklopft, Poliscene sie hereinläßt, den Riegel vorschiebt und dann die Unterredung fortsetzt, so hat dem Dichter nicht etwa eine besonders komplizierte, sondern höchst wahrscheinlich gar keine szenische Darstellung vorgeschwebt. An einer Stelle freilich redet Macharius die Zuschauer an; von der ländlichen Arbeit zurückgekehrt, sagt er, sie sollten ihn anschauen, ob er wie ein Faulenzer aussehe (Videte cives usw.), aber im ganzen überwiegt doch der Eindruck, daß wir es mit einem Lesedrama zu tun haben. Es ist ja auch neben den antiken Reminiszenzen der Einfluß des berühmtesten mittelalterlichen Lesedramas, des Pamphilus deutlich erkennbar, wo gleichfalls die Kupplerin zwischen dem Mädchen und dem verliebten Jünglinge vermittelt und ihn dazu anleitet, bei einer verstohlenen Zusammenkunft das Mädchen zu erobern und sich so die Heirat zu erzwingen. Bei alledem ist jedoch unser Lustspiel — und das gibt ihm seinen Hauptwert — aus lebendiger Beobachtung hervorgegangen; wir fühlen uns in der Gesellschaft, die Boccaccio so meisterlich vorgeführt hat, selbst wenn wir Gurgulio und Taratantara betrachten, denen sonst noch am meisten von äußerlicher Tradition anklebt. Die Zitate und Gleichnisse aus der antiken Mythologie kreuzen sich fortwährend mit Anspielungen auf die Zeit des Dichters; die Bettelmönche wie die Steuerbeamten bekommen ihr Teil. Wenn Taratantara wegen ihrer Beredsamkeit

1) z. B. nodum in scirpo quaerere, omnis res jam est in vado, hanc in me fabam cudere oporteret, laterem lavare.

mit Demosthenes und Gasparino da Barzizza verglichen wird, so ist es schwer zu sagen, ob das für letzteren ein Kompliment oder ein Spott sein soll. In der Sprachbehandlung zeigt sich ein gewisses dramatisches Geschick; daß Bruni einfach die Prosaform wählte und nicht wie Vergerio einen mißlungenen Versuch in Terenzischen Versen wagte, gereicht der lebendigen Wechselrede nur zum Vorteil.[1]

Auch die dritte Renaissancekomödie ist das Jugendwerk eines Mannes, der sich später durch größere Leistungen auf anderen Gebieten berühmt gemacht hat. Leone Battista Alberti schrieb sein Lustspiel Philodoxeos in seinem zwanzigsten Lebensjahr (c. 1425), als er in Bologna die Rechtswissenschaft studierte. Und zwar zeigt sich in diesem Jugendwerk schon etwas von dem Geiste, der Albertis spätere populär-philosophische Schriften erfüllt. Der Philodoxeos ist reiner im dramatischen Stil und Inhalt als die anderen Komödien dieser Gattung, ohne Obszönitäten und ohne derbe Sinnlichkeit. Alberti zeigt sich auch darin als Klassizist, daß er die terenzische Technik des szenischen Aufbaus und das altrömische Kolorit festzuhalten sucht, es fehlen bei ihm die zeitgenössischen Beziehungen, in denen freilich für uns ein guter Teil des Interesses an den Frührenaissance-Komödien beruht.

Der Philodoxeos ist in Prosa geschrieben. Zuerst ein Prolog, vom Verfasser selber gesprochen. Er sucht den ungezwungenen Ton nachzuahmen, mit dem sich die Plautinischen Prologsprecher

1) Von der großen Beliebtheit der Poliscene im Norden, vor allem in Deutschland, sowie von den zahlreichen Handschriften und alten Drucken wird später noch die Rede sein. Auffallend ist es, daß sich weder bei Bruni noch bei einem anderen italienischen Humanisten eine Erwähnung unseres Lustspiels findet. Der Florentiner Gelehrte Mehus, ein ausgezeichneter Kenner der Frühzeit des italienischen Humanismus, hat die Poliscene nicht gekannt; in der Einleitung zu seiner Ausgabe von Brunis Briefen (Florenz 1741 S. LXXX) erwähnt er bloß, daß der Franzose Philibert de la Mare sie unter den Werken Brunis aufzähle, und meint, sie sei vielleicht mit der später zu erwähnenden Aristophanes-Übersetzung Brunis identisch. Das alles könnte Zweifel an Brunis Autorschaft erwecken, doch hielt ich mich zunächst nicht für berechtigt, in meiner Darstellung von der hergebrachten Ansicht abzuweichen. Erwähnung verdient die Unterschrift unter der Poliscene in Cod. 1954 der Krakauer Universitätsbibliothek. Ich habe die sehr klein und undeutlich geschriebenen Zeilen mit Hilfe meines verehrten Kollegen Ulanowski, eines ausgezeichneten Handschriftenkenners, folgendermaßen gelesen: Et sic est finis hujus nove comedie que polliscena intitulatur et fugit composita apostata per me leonardum de la sernata de noisted [?noiseil?] in ciuitate tuniarum. anno dñi 1433 de mense novembri videt in castro turris rotunde.

ihrem Publikum vorstellen. Die Szene ist in Rom, die Handlung spielt auf der Straße vor den Häusern der beteiligten Personen; es kommt nichts vor, was mit den Einheiten des Ortes und der Zeit unverträglich wäre, doch ist die Handlung nicht in Akte eingeteilt.

Zwei Jünglinge, der edelgesinnte Philodoxeos und der reiche, aber brutale und aufgeblasene Fortunius, werden uns als Bewerber um Doxia vorgeführt. Jedem der beiden steht ein Sklave als Helfer zur Seite, Phroneus und Dynastes, und jeder dieser Sklaven bemüht sich, den Nachbarn der Doxia, Aphtonus, für sich zu gewinnen. Aphtonus zeigt indes größere Bereitwilligkeit, dem reichen Fortunius zu helfen; trotzdem gelingt es dem Philodoxeos mit Hilfe seines listigen Sklaven, sich in das Haus des Aphtonus zu stehlen und von da hinüber in das Haus der Doxia. Diese will jedoch nicht mit dem Liebhaber allein im Hause bleiben; sie tritt mit ihm und ihrer Schwester Phemia auf die Straße und gewährt ihm dort Gehör, wodurch wir Zeugen ihrer zarten und keuschen Unterredung werden. ‚Die Götter mögen dich lieben', sagt Doxia, und ‚Die Götter mögen machen, das du mich liebst', erwidert der Jüngling. Phemia sieht jemanden herannahen und bittet Philodoxeos, in Rücksicht auf die Ehre der Schwestern die Unterredung abzubrechen. Philodoxeos bleibt allein; in einem charakteristischen Monolog wirft er sich seine Ungeschicklichkeit und Schüchternheit vor. Ganz anders geht Fortunius zu Werke. Wir lernen ihn aus einem Monolog kennen, der von Philodoxeos und Phroneus belauscht und mit spöttischen Zwischenbemerkungen begleitet wird. Fortunius ist im höchsten Grade von seiner eignen Vortrefflichkeit überzeugt und meint, zu einem Apollo fehle ihm nichts als das ewige Leben. Er will bei den Schwestern eintreten und gradeswegs auf sein Ziel losgehen, so könne es ihm nicht fehlen. Bald darauf kommt die Dienerin Mnymia eilig aus dem Haus und erzählt dem Philodoxeos und dessen Diener, wie Fortunius, von Doxia zurückgewiesen, aus dem Nebenhause den Aphtonus und seinen Diener zu sich herübergerufen habe, um in Gemeinschaft mit ihnen Doxia gewaltsam zu entführen. Doxia konnte indes noch rechtzeitig entfliehen, anstatt ihrer habe dann Fortunius die Schwester Phemia fortgeschleppt. Philodoxeos eilt nun auf das Forum, um den Vater der Schwestern herbeizurufen. Der Sklave Phroneus bleibt zurück und erkennt in Mnymia seine geschiedene Frau wieder, mit der er sich versöhnt. In den folgenden Szenen wird nun die Verwicklung zu einer erwünschten Auflösung geführt. Tychia, die

Mutter des Fortunius, bittet Chronos, den Vater der jungen Mädchen, er möge ihrem Sohne verzeihen. Ihre Bitte wird gewährt, da sie verspricht, daß Fortunius das entführte Mädchen heiraten werde. Philodoxeos erhält die Hand seiner Doxia; dann folgen allgemeine Betrachtungen des alten Chronos, daß es nicht gut sei, wenn die jungen Mädchen zu lange im Hause sitzen blieben, und zum Schluß das Plaudite.

Alberti gab das Stück für eine antike Komödie aus, die er aus einem Codex abgeschrieben habe, und zu seiner großen Freude fand er auch Glauben. Es wurden Abschriften genommen, in die sich Fehler und auch Zusätze, zum Teil obszöner Art einschlichen. Dies veranlaßte später den Dichter, eine gereinigte Rezension des Textes zu veranstalten mit einer Widmung an Leonello von Este und einer Vorrede, in der er die Schicksale des Stückes erzählt. Auch äußert er sich hier über die Moral der Geschichte, die sich übrigens aus dem Stücke leicht ergibt, besonders wenn man die bedeutungsvoll gewählten Namen der auftretenden Personen berücksichtigt: nicht bloß der Reiche kann Ruhm erwerben, sondern jeder Fleißige und Strebsame. Daß die neidische Kritik sich zu regen begann, als die wahre Entstehungsgeschichte des Stückes bekannt ward, darüber wußte Alberti sich leicht zu trösten.[1]

Diese ersten studentenhaften Versuche einer neuen Lustspieldichtung stehen völlig vereinzelt da; es läßt sich nicht nachweisen, daß etwa Vergerio oder Alberti als Lustspieldichter von ihrer Umgebung irgend welche Anregung empfangen oder ihrerseits zu ähnlicher Kunstübung angeregt hätten. Dagegen können wir an der Universität Pavia eine Art von literarischer Tradition in der Lustspieldichtung bemerken. Hier studierte Ugolino Pisani, der uns noch weiterhin als der Verfasser des originellsten und bedeutendsten unter allen diesen Frührenaissance-Lustspielen begegnen wird. Von seinen Lehrjahren ist zwar sonst nicht viel bekannt, aber seine lustige ‚Confabulatio coquinaria' ist in Pavia 1435 ent-

1) Der authentische Text Albertis wurde nach der Handschrift in der Estensischen Bibliothek veröffentlicht von Bonucci, Opere volgari di L. B. Alberti vol. I Firenze 1843 S. CXX. Aldo Manucci veröffentlichte das Stück als Lepidi comici veteris Philodoxios fabula, Lucae 1588. Er legte eine der entstellten Handschriften zu Grunde und scheint die Komödie für ein Werk des Altertums gehalten zu haben (antiquitatis mihi rationem habendam esse duxi). Eine ansprechende Darlegung des Inhalts bei Chassang S. 80 ff. Vgl. auch Voigt 2, 412.

standen und höchst wahrscheinlich als Studentenscherz aufzufassen.[1] Es wird da ein Koch mit allen Förmlichkeiten einer richtigen Promotion zum Magister der Kochkunst erklärt. Der Spaß wurde zur Karnevalszeit auf offener Straße auf einem Wagen in Szene gesetzt, also ganz in den Formen einer mittelalterlichen Fastnachtslustbarkeit, und wir können vermuten, daß dergleichen schon früher in Pavia vorkam. Die Rede über die menschliche Narrheit, mit der die Feierlichkeit eingeleitet wird, erinnert an die ‚sermons joyeux'; sie beginnt: Pax et ebriatio Dei Bacchi descendat super vos et maneat semper. Amen. Dann folgt eine Lobrede auf die Kochkunst: sie macht das jämmerliche Erdenleben kürzer, sie entschädigt Pfaffen und Nonnen für die Freuden, die ihnen versagt sind und dergleichen mehr. Hierauf wird der Magistrandus Zaninus ganz nach dem Schema, wie es sonst für eine Lobrede hergebracht ist, in der greulichsten Weise heruntergemacht, seine lumpige Familie wird ironisch verherrlicht, er selbst ist ein miserabler Koch, seine Braten sind entweder blutig oder angebrannt. Und in derselben Manier wird die feierliche Promotion und der feierliche Eid vorgeführt. Auch ein Dialog in sehr freiem Ton, der sich in einer Wiener Handschrift (3123) erhalten hat, wird als Paveser Fastnachtsscherz zu betrachten sein, wenigstens wird die Fastnacht darin ausdrücklich erwähnt und eine der auftretenden Personen, Ranthius, ist wohl mit dem Ranzio identisch, der uns noch in einer Paveser Komödie begegnen wird. Ferner ist uns in mehreren Handschriften ein lateinischer Dialog aufbewahrt, in welchem Canichiolus, ein Bürger von Pavia, von seiner Gemahlin wegen mangelhafter Erfüllung der ehelichen Pflichten ausgescholten wird.[2] Es muß übrigens beim Lesen dieser Dichtungen daran erinnert werden, daß hier in Pavia von 1429 bis 1435 Antonio Beccadelli, der Verfasser des berüchtigten Hermaphroditus sein Wesen trieb[3] und manche der Paveser dialogischen Scherze mögen wohl von Mitgliedern des liederlichen Kreises herrühren, den er um sich bildete.

---

1) Die folgenden Mitteilungen nach der Pariser Handschrift 6438. Die dortige Handschrift 6120 enthält das Stück unter dem Titel Repetitio egregii Zanini coqui. Die obige Jahreszahl ergibt sich aus dem Titel einer Handschrift, die in der Marciana aufbewahrt wird. Diesen Titel findet man in Pezzanas Ergänzungen zu Affò, Parma 1825 ff. S. 165.

2) Weiteres über den Inhalt und die Handschriften bei Herrmann, Albrecht von Eyb. Berlin 1893 S. 89.

3) Vgl. Barozzi und Sabbadini, Studj sul Panormita. Firenze 1891 S. 41 ff.

Dies gilt namentlich von dem allerschamlosesten Werke der ganzen Gattung, von der in Prosa verfaßten Komödie ‚de falso hypocrita', welche darstellt, wie ein scheinheiliger Sünder bei Ausübung eines unnatürlichen Lasters ertappt wurde. Die Münchener Handschrift[1] enthält eine Angabe, wonach die Komödie am 13. April 1437 in Pavia zur Aufführung kam, außerdem ist dort der Name des Verfassers überliefert: Mercurius Rantius Vercellensis recensui. Es ist dies ohne Zweifel der Ranzo oder Ranzio Mercurino, der nach de Gregory im Jahre 1441 Richter in Turin war. Auch können wir vermuten, daß er mit dem Mercurinus identisch ist, den Antonio Beccadelli in einem Briefe an Antonio Cremona grüßen läßt und als ‚aureus adolescens' bezeichnet; seiner Komödie nach zu urteilen, mag er wohl ein aureus adolescens nach dem Herzen Beccadellis gewesen sein.[2] Die Hauptperson der Komödie ist der Sakristan Frazenon (Fra Zenone?), ein unappetitlicher schmutziger alter Kerl, der gleich zu Beginn des Stückes in einer höchst widerwärtigen Szene den Parasiten Zelmius umwirbt. Dieser stößt ihn zurück und meldet dem Linius und dessen Freunden, was vorgefallen ist. Nun verabreden sie, dem Hypokriten eine Falle zu stellen. Linius nähert sich ihm, erweckt in ihm den Glauben, daß auch er dem unnatürlichen Laster huldige und lädt ihn zu einem Besuche ein. Sehr lebendig ist dargestellt, wie die Freunde den Frazenon erwarten, wie sie sich im Hinterhalt verstecken, wie Linius nach dem ungeduldig herbeieilenden Frazenon ausspäht. Was nun folgt, ist ekelhaft schmutzig; im entscheidenden Moment stürzen die Freunde herbei, den Linius lassen sie entfliehen, den ertappten Bösewicht schließen sie ein. In Anbetracht seines geistlichen Standes wird von Prügeln und ähnlichen Strafen abgesehen, es hat bei der Beschämung sein Bewenden. Frazenon muß jedoch schwören: ‚Nunquam pellicabis plus virum neminem.' An diese Szene schließt sich eine Unterredung zwischen Linius und einem Freunde über die Hypokrisie, die zum größten Teil in Eybs Margarita übergegangen ist; im übrigen ist jedoch dies bei den jungen Humanisten so beliebte Thema hier nicht in dekla-

1) Clm. 650, worauf die folgende Inhaltsangabe beruht; weiteres über die Handschrift s. u. S. 556.

2) Vgl. Antonii Beccatelli Epistolae Gallicae, Neapel 1746 I, 42. De Gregory (Storia della letteratura Vercellese I, Turin 1819 S. 479) bemerkt auch, daß Ranzio Mercurino vermutlich 1469 gestorben ist. Den Hypocrita kennt de Gregory bloß aus den Stilproben, die in der Margarita poetica des Albrecht von Eyb, eines ehemaligen Paveser Studenten, mitgeteilt sind.

matorischer oder satirischer Weise ausführlich herausgearbeitet. Den Schluß bildet ein Gespräch zwischen Frazenon und Linius. Frazenon weiß immer noch nicht, daß er von Linius genarrt ist; dieser läßt ihn bei seinem Glauben und gibt vor, er seinerseits habe die Freunde, die sie überrascht hätten, durch Zahlung einer Geldsumme beruhigen müssen. Frazenon fordert Linius zum Besuch auf, er will trotz dem Schwur unter einem sophistischen Vorwande die Sünde weiter treiben.[1]

Außer im Hypokriten wird noch in einem anderen Paveser Stück eine Skandalgeschichte dargestellt, die fast ganz in derselben Weise verläuft.[2] Diesmal ist es ein Priester Janus, den die Studenten mystifizieren; nach mancherlei Quälereien und Verspottungen befreit er sich durch Entrichtung einer Geldsumme, die zur Veranstaltung eines großen Gelages verwendet wird. Dies Stück, von welchem ich keine nähere Kenntnis besitze, muß älter sein als das des Ranzio Mercurino; die Handschrift stammt aus dem Jahre 1427. Erwähnung verdient es, daß in beiden Stücken einer von den Jünglingen, die an der Handlung beteiligt sind, auch am Schluß als Verfasser genannt wird, denn Ranzio ist ohne Zweifel mit dem Ronzius identisch, der im Hypocrita als Freund des Linius auftritt. Wenn es in der Pariser Handschrift heißt: Sanucius edidit, Hugo recensuit, so entspricht dem Hugo keine von den Personen des Dramas; man ist indes versucht, bei diesem Namen an Ugolino Pisani zu denken.

Ugolino, der Dichter der Philogenia, hat bei den Forschern auf dem Gebiete der Frührenaissance bisher nicht die verdiente Beachtung gefunden, obgleich die verstreuten Nachrichten über seine Schicksale und seinen Charakter wohl geeignet sind, die Aufmerksamkeit auf ihn zu lenken. Für die Zeit vor seiner juristischen Doktorpromotion, die vermutlich im Jahre 1437 in Pavia stattfand, ist die Hauptquelle eine lateinische Festrede, die eben bei diesem Actus gehalten wurde,[3] die aber natürlich mehr Deklamation als präzise Nachrichten enthält. Der anonyme Verfasser ist augenscheinlich bestrebt, in dem Streit zwischen Humanismus und Fakultätsstudien eine vermittelnde Stellung einzunehmen; er feiert Ugolino als einen tüchtigen Juristen, aber noch ausführlicher

1) Dicit igitur, se jurejurando nequaquam prohiberi, quominus muliebria patiatur, paedicatoris solum mores se abjurasse.

2) Überliefert in der aus Italien stammenden Pariser Handschrift Nouv. Acq. Lat. 1181; Mitteilungen Novatis über den Inhalt bei d'Ancona II, 62.

3) Abgedruckt bei Joh. Peter v. Ludewig, Reliquiae manuscriptorum V, 274 ff.

ergeht er sich über seinen Ruhm in Kunst und Poesie. Schon in seiner Jugend habe er, der Sohn des edeln Gherardo Pisani in Parma, sich im Studium der Geschichte, der Poesie und der Philosophie ausgezeichnet. Auch als Musiker verdiene er Lob, habe ja doch Aristoteles diese Kunst im achten Buche seiner Politik empfohlen und selbst Sokrates habe noch siebzigjährig das Lyraspiel erlernt. Was uns sonst noch der Lobredner von Ugolino berichtet, gemahnt durchaus an die großen Universalgenies wie Leone Battista Alberti. Mit Entzücken lausche man ihm, wenn er die Flöte oder die Zither spiele, wenn er als heiterer Gesellschafter komische Geschichten erzähle, er habe anmutige Lustspiele veröffentlicht (comoedias edidit ornatas, dulces et jucundissimas), ferner glänzende Reden, elegische und heroische Verse, lyrische Dichtungen im Geschmack des Petrarca, auch in der Arithmetik zeichne er sich aus und in Leibesübungen und Kampfspielen werde sein Mut und seine Gewandtheit bewundert. Er unternahm weite Reisen, nach Griechenland, wo er die Denkmäler des Altertums betrachtete, dann nach Macedonien, Bulgarien, Dalmatien, Deutschland. Auch in seinem Vaterlande reiste er umher, vor allem, um das geistliche und weltliche Recht kennen zu lernen; als Disputator erwarb er sich an den Universitäten in Pavia und Bologna hohen Ruhm, aber selbst Gegenstände aus der Jurisprudenz wußte er poetisch zu behandeln (S. 282). Ein solcher Mann habe die juristische Doktorwürde reichlich verdient. Außer den Angaben in dieser Rede wissen wir von seinem früheren Leben, daß ihm König Sigismund den Dichterlorbeer verlieh, ohne Zweifel während seines Aufenthaltes in Italien 1431—1433, eine Auszeichnung, die freilich nicht viel besagen wollte. 1435 hegte er die Absicht in die Dienste des Königs Alfonso I. von Neapel zu treten. Antonio Beccadelli, der sich damals in der Umgebung des Königs befand, begrüßt ihn bei der Nachricht von seinem Herrannahen als einen alten Freund;[1] er mag ihn wohl von Pavia her gekannt haben. 1441 verweilte er zur Zeit des Konzils in Basel, Filelfo läßt ihn in einem Brief an Bellanti (Lib. IV ep. ult.) freundlich grüßen und ermahnen, er möge von seiner Gewohnheit lassen, seine Landsleute allzusehr zu tadeln und herabzusetzen, eine Mahnung, die ihn uns doch auch wieder von einer eigenartigen Seite zeigt, denn sonst fielen die italienischen Humanisten im Ausland eher in das entgegengesetzte Extrem.

1) Epistolae campanae 22 (hinter den Epp. gall. s. o. S. 549).

Zuletzt begegnet uns Ugolino am Hofe Leonellos von Este (1441—1450) und aus dieser Zeit haben wir wieder eine ausführliche Schilderung, die freilich ganz anders klingt, als die enthusiastische Promotionsrede. Angelo Decembrio in seiner Politia literaria[1] zeigt uns Ugolino im Kreise der Ferrareser Hofgelehrten. Damals muß er aber schon Spuren einer Geistesstörung gezeigt haben, die ihn, wie Decembrio berichtet, noch vor seinem vierzigsten Lebensjahre befiel und bis zu seinem Lebensende nicht verließ. Überhaupt spricht Decembrio von ihm in wegwerfendem Tone; schon in seiner frühesten Jugend sei es mit ihm nicht ganz richtig im Kopfe gewesen. Er muß zwar zugeben, daß Ugolino die Plautinischen Stücke und den komischen Stil gut nachgebildet habe und in Logik und Philosophie bewandert gewesen sei. Indes war er nach Decembrios Schilderung eine Art Mittelding von Humanist und Spielmann, er habe sich an den Höfen ausländischer Fürsten mit seinem Saitenspiel produziert und nach Art der Pantomimi königliche Gewänder als Geschenk angenommen. Auch auf Maskenspiele habe er sich wohl verstanden (larvarum ludis exercitus), man habe ihn daher anstatt laureatus zum Spott larvatus oder auch den literarischen Affen (Cercopithecus literatus) genannt. Dieser Mensch nun habe sich bei Leonello und seinen humanistischen Freunden insinuieren wollen; er sei eines Tages in wunderlichem Aufzuge, mit langem Bart und ungekämmtem Haar in ihrem Kreise erschienen und habe Leonello ein sauber geschriebenes und kunstreich eingebundenes Buch ‚de coquinaria confabulatione' überreicht. Der Inhalt kann jedoch nach den Andeutungen Decembrios nicht ganz mit der oben erwähnten Promotion des Kochs Zaninus übereingestimmt haben, die ja auch in einer der beiden Pariser Handschriften den Titel ‚Opusculum de coquinaria confabulatione' führt und zwar mit dem Zusatz ‚ad Leonellum'. Nach Decembrio wäre es ein Dialog gewesen, in welchem die verschiedenen Küchengeräte über ihren Nutzen disputierten, und zwar in Prosa und keineswegs mit der antiken komischen Kunst zu vergleichen. Leonello habe sich freundlich bedankt und den zierlichen Band durchblättert. Dann reichte er ihn den übrigen Anwesenden: Guarino, Tommaso Cappellari von Rieti, Tito Strozzi, Decembrio, die nun den armen Ugolino mit grausamem Hohn empfinden ließen, daß sie als Humanisten höherer Art ihn nicht für voll ansahen. Sie gaben ihm zu verstehen, daß

2) Basel 1562 Pars LX S. 452 ff.

ihre Heiterkeit nicht als Anerkennung des Büchleins aufzufassen sei, sondern als Spott über den Verfasser. Aber selbst nach dem Berichte Decembrios, der doch die Überlegenheit der vier hochmütigen Gelehrten gegenüber dem halb verrückten Menschen in möglichst glänzendem Licht erscheinen lassen will, muß Ugolino den Gegnern im Wortgefecht ganz wacker standgehalten haben. Am schärfsten und verletzendsten ist natürlich Strozzi; dieser gerät in die höchste Entrüstung, als Ugolino die Wörter scriptor und librarius und ferner die Wörter librarius und bibliopola miteinander verwechselt. Das ist das letzte, was wir von Ugolino erfahren; er muß wohl vor 1462 gestorben sein, denn in diesem Jahr überreichte Decembrio seine Politia literaria dem Papst Pius II. und nach den Worten in seinem Bericht ‚supremam vitae partem vix quadragenarius insania perdidit' hat Ugolino schwerlich damals noch gelebt.

Wenn wir die zwei Schilderungen, die panegyrische und die spöttische zusammenhalten, so ergeben sich Züge zu einem Bilde, das eine weitere Ausführung verdient und jedenfalls in der Galerie von Charakteren der Frührenaissance neben so manchen glänzenderen und ehrfurchtgebietenderen Gestalten seinen Platz beanspruchen darf. Ugolinos Ruhm knüpft sich aber vor allem an seine Prosakomödie Philogenia, die wir jetzt näher betrachten wollen. Die erste Szene ist nicht sonderlich originell. Der verliebte Jüngling Epifebus verlangt von Nichomus Ratschläge, wie er ans Ziel seiner Wünsche gelangen könne, anstatt dessen setzt ihm aber der Biedermann auseinander, der Mensch solle sich dadurch vom Tier unterscheiden, daß er seine Wollust zu bezähmen wisse. Mit diesem Bescheide bleibt der Liebhaber allein. Es fängt an zu dunkeln; er will noch einmal versuchen, ob seine geliebte Philogenia ihn nicht erhören will; auch ein Schütze, wenn er noch soviel Pfeile vergeblich ans Ziel gesendet habe, versuche doch immer wieder, ob ihm das Glück nicht günstig sei. In der nächsten Szene erblicken wir Philogenia an ihrem Fenster. Wir haben sie uns als ein Mädchen von geringem Stande zu denken; die Huldigungen des reichen und vornehmen Epifebus sind nicht ohne Eindruck geblieben. Aber sie fürchtet die Eltern und will nicht ihre jungfräuliche Reinheit verlieren. ‚Und doch' — sagt sie — ‚habe ich gehört, daß eine Jungfrau mit sechzehn Jahren für den Mann reif sei, und ich bin schon zwanzig Jahre und bin von Fleisch und Blut wie die anderen und habe meinen Epifebus so lieb.' Da bemerkt sie, wie Epifebus herannaht, er räuspert

sich und wirft ein Steinchen herauf — wie gewöhnlich. Aber sie will spröde tun. Epifebus umschmeichelt sie nun mit den zartesten Worten und erzählt ihr von seinem Liebesweh. Sie hat Angst vor seinen süßen Reden, sie weiß, wie die Männer sind, wenn ein törichtes Mädchen sie einmal erhört hat; er bittet flehentlich um Einlaß, sie fragt ihn, ob er seiner Schwester raten würde, so etwas zu tun, — und dann geht es ja auch nicht, das Haus ist zugeschlossen. Da sagt er, sie möge auf einer Leiter herabsteigen, er klagt, wie der Liebesgram ihn kummervoll und bleich gemacht, er muß sterben, wenn sie ihn nicht erhört, sie erwidert, er solle doch bedenken was er bittet; er mache sie weinen. Endlich steigt sie hinab; sie rechtfertigt sich vor sich selber mit dem alten Argument aus der Kuppel- und Verführungsliteratur: ‚Gott ist mein Zeuge, daß ich es nur tue, damit du nicht sterben sollst.' Aber sie fleht ängstlich, er solle stets ihres Opfers eingedenk sein. — Philogenias Eltern haben das Geräusch vor dem Hause gehört, sie entdecken die Flucht der Tochter, der Vater will ausgehen und sehen, ob er auf ihre Spur gelangen könne. Infolge seiner Nachforschungen ist Philogenia bei Epifebus nicht mehr sicher, sie soll zu dessen Freund Eufonius übersiedeln. Zu spät bereut das Mädchen, von seinen Eltern weggelaufen zu sein, doch Epifebus beredet sie, mit dem Freunde zu gehen, in dessen Wohnung sie dann einen langen kläglichen Monolog hält.

Aber es soll noch schlimmer werden. Die beiden jungen Leute halten es in ihrem Interesse und in dem des Mädchens für das beste, wenn sie noch rechtzeitig unter die Haube komme. Epifebus will sie einem von seinen Bauern, dem wohlhäbigen Gobius aufschwatzen. Ohne viel Umstände tragen sie dem hilflosen Geschöpf ihren Plan vor. Sie jammert und klagt, aber Epifebus redet ihr zu, wenn sie einmal verheiratet sei, dann könne sie ihn an den Markttagen in der Stadt viel sicherer und ungestörter besuchen; schließlich erklärt sie alles tun zu wollen, was Epifebus anordne. Dieser geht nun aufs Land hinaus, wo er den Gobius mit seinem Bruder bei der Arbeit findet. Er bringt das Gespräch aufs Heiraten, er weiß in der Stadt eine Jungfrau, die gerade für Gobius paßt. Sie einigen sich über die Mitgift: zehn Goldgulden, ein Bett, einen Mantel; den andern Tag soll Gobius in die Stadt kommen und Hochzeit halten. Auf dem Heimwege trifft Epifebus gerade zu rechter Zeit zwei Kupplerinnen, Servia und Irtia, in eine Unterredung über ihre Berufsangelegenheiten vertieft. Sie sollen sich zu Philogenia verfügen und ihr die Rolle

für den Hochzeitstag einstudieren; wenn der Bräutigam kommt, soll sich Servia für die Pflegemutter und Irtia für die Tante des Mädchens ausgeben. Die beiden Weiber sind sichtlich erfreut, daß ihnen zur Abwechslung einmal der ehrenvolle Auftrag wird, ein gefallenes Mädchen zu rehabilitieren. Sie führen Philogenia zunächst zu dem Pater Prodigius, damit sie vor der Hochzeit beichte. Der Beichtvater ist gerade wie er für einen solchen Fall sein muß; mit Recht rühmen die Kupplerinnen ihm nach, er mache seine Sache kurz und schwatze nicht zu viel. ‚Bist du gehorsam' fragt er das Mädchen. ‚Ja' lautet die Antwort. — ‚Bist du barmherzig?' Auch das kann sie mit gutem Gewissen bejahen. ‚Bist du geizig?' ‚Ich hatte nie so viel, daß ich geizig oder freigebig hätte sein können.' Dann aber kommt die Frage nach der Unkeuschheit. Unter Seufzen und Klagen erzählt Philogenia, wie sie durch Schmeicheleien betrogen und hintergangen worden sei. ‚Dann hast du nicht gesündigt' meint der Priester. ‚Denn wenn eine Handlung tugendhaft oder sündig sein soll, muß sie freiwillig sein. Dein Wille war aber nicht frei, sondern unter dem Zwang der Notwendigkeit, daher bist du unschuldig.' Noch glatter geht es bei den folgenden Fragen: Neid, Zorn und Faulheit; als sie befragt wird, ob sie auch im Essen und Trinken mäßig sei, bekennt sie, ein einfaches Essen sei ihr ebenso lieb wie ein kostbares. Das gehe denn doch zu weit, meint der Priester. ‚Ich esse lieber Mandeln als Erbsen, lieber ein Rebhuhn als eine Gans. Nur diejenigen werden verdammt, die allzu gierig in sich einschlingen und mehr für Essen und Trinken ausgeben, als ihre Mittel erlauben.' Unter diesen Umständen empfängt natürlich Philogenia zum Schluß die Absolution. Endlich kommen dann die Bauern mit Gobius herein, die Hochzeit wird gefeiert, die beiden jungen Herren freuen sich, daß alles so schön abgelaufen ist, Philogenia ist bereits so gut abgerichtet, daß sie vor den Augen des Bräutigams von dem alten Kuppelweib, der vermeintlichen Pflegemutter, einen rührenden Abschied nimmt.

Das wäre also eine von den süßen und lieblichen Komödien, die Ugolinos Promotionsredner so schwungvoll zu rühmen wußte! Eine ‚lustig Comedien' nennt sie der erste deutsche Übersetzer, der Domherr Albrecht von Eyb! Und so wollte sie vermutlich auch der Dichter aufgefaßt haben. Mitleid mit den Überlisteten und Gefoppten wollte er kaum erregen, es wäre ihm das auch bei seinem Publikum schwerlich gelungen. Und doch ist der Eindruck in manchen Szenen beklemmend und herzverwundend, wie

wenn ein moderner Dichter das Elend der Armen und Schwachen schilderte. Gewiß war es Ugolino zunächst nicht um solche Empfindungen zu tun, ebensowenig wie Shakespeare an ein Mitgefühl für den gefoppten Shylock gedacht haben mag. Beiden ist die lustige Geschichte über den Kopf gewachsen. Bis zu welchem Grade dies bei Ugolino der Fall war, ist den modernen Lesern gewiß klarer, als dem Dichter selber und seinen Zeitgenossen.

Kein anderer von allen Dichtern dieser Gruppe hat uns ein so lebendiges Bild gezeichnet. Ugolino versteht die Kunst, seine Leute mit kleinen Zügen sofort anschaulich vor uns treten zu lassen, das Mädchen, den Jüngling, den Bauer, die Kupplerinnen. Der Beichtvater kann sich dem Fra Timoteo in Machiavellis Mandragola kühnlich zur Seite stellen. Und im Gewande der lateinischen Sprache, untermischt mit mancherlei Unbeholfenheiten und mit schwerfälligen scholastischen Deduktionen, wirkt das alles nur um so eigentümlicher. Der Einfluß der Antike tritt fast gänzlich zurück. An zwei Stellen sind Anklänge an Senecas Tragödien nachgewiesen,[1] im allgemeinen scheint aber der Stil von entlehnten Redeblumen frei. An eine theatralische Aufführung hat der Verfasser wohl kaum gedacht; auch hat er es unterlassen, die Einteilung in Akte vorzunehmen.[2]

Auch die Cauteraria ist, wie sich aus dem Prolog ergibt, das Werk eines Studenten; eine Interlinearglosse der Wiener Handschrift verlegt sie nach Bologna. Der Verfasser Antonius Barzizius oder Buzarius ist sonst unbekannt.[3] Das Stück zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit den Paveser Komödien; es handelt sich wie im Hypokriten um eine Skandalgeschichte, die sich nach Ausweis des Prologs kaum einen halben Monat vorher zugetragen hatte, wenn auch schwerlich mit allen den Umständen, die uns der Verfasser vorführt. Es muß hier daran erinnert werden, daß wir

1) Von Peiper, Rhein. Mus. 32, 537.

2) Die Philogenia ist in einem alten Drucke und in zahlreichen Handschriften überliefert. Eyb hat die Philogenia zusammen mit dem Hypokriten und dem Philodoxeos abgeschrieben. Über das Verhältnis seiner Handschrift zur Schedelschen, welche gleichfalls alle drei Stücke enthält, vgl. Herrmann, Albrecht von Eyb S. 126 und Stauber, die Schedel'sche Bibliothek, Freiburg 1908 S. 31. Eine neue Ausgabe wäre sehr erwünscht. Herrmann, der sich dieser Arbeit zu unterziehen gedenkt, hatte die Liebenswürdigkeit, mir seine Abschrift zur Verfügung zu stellen. Vgl. Bahlmann S. 33.

3) Der erstere Name steht am Anfang, der letztere am Schluß der Wiener Handschrift 3123. Über die Worte des Prologs ‚hoc florentissimum studium' ist übergeschrieben ‚Bononiense'.

die Neigung zur Dramatisierung von Skandalgeschichten auch in der französischen Farcenliteratur hervortreten sahen. Frau Scintilla, die Heldin des Stückes, ist an den alten Brachus verheiratet, sie liebt aber heimlich den Priester Auleardus. Die Magd Salamina dient ihr als Zwischenträgerin, während der argwöhnische Ehemann den Diener Graculus auf seiner Seite hat. Zunächst will er durch ein großes Verhör der Wahrheit auf die Spur kommen und trinkt sich Mut an, um dem Redestrome seiner Frau standhalten zu können. Aber Scintilla weiß ihm doch seinen Verdacht auszureden; als Brachus sie fragt, ob sie sich einen andern Mann wünsche, erwidert sie, sie möchte ihm Unsterblichkeit erflehen, aber falls er sterben solle, sei sie entschlossen, bis an ihr Lebensende Witwe zu bleiben. Ihre geröteten Augen, ihre Appetitlosigkeit, die Brachus für Zeichen einer heimlichen Liebe hielt, kämen von einer Krankheit, die sie ihm zuliebe so still getragen habe. Auch ein Verhör, das der Diener Graculus mit dem Hausgesinde anstellt, ergibt nichts Verdächtiges. Aber die Wahrheit kommt doch ans Licht. Scintilla will sich nämlich todkrank stellen und einen Priester herbeiholen lassen, natürlich den Auleardus, der zu diesem Zwecke schon in der Nähe warten soll. Graculus belauscht den Plan und hinterbringt ihn dem Brachus. Anfangs scheint es nun, als ob es den Weibern abermals gelingen wolle, sich herauszureden; sie geben vor, Graculus verrichte für den Priester Kuppeldienste und wolle sich nur dafür rächen, daß die treue Scintilla ihn abgewiesen habe, aber schließlich wird sie doch überführt und nun rächt sich der Alte, indem er die Ehebrecherin mit Hilfe des Graculus an einer Stelle ihres Körpers mit einem Brenneisen brandmarkt. Nicht minder grausam wird die Magd Salamina bestraft. Nun stürmt Auleardus mit zwei Freunden bewaffnet das Haus, züchtigt den Alten und seinen Diener, als er aber das Brenneisen an dem Alten erproben will, fleht dieser um Gnade; er will Lösegeld zahlen und sein Weib dem Auleardus überlassen. Da nun auch Scintilla ihre Fürbitte einlegt, läßt Auleardus sich erweichen, und die Versöhnung wird durch ein festliches Mahl besiegelt.

Auch hier zeigt sich im Sprachlichen der Einfluß des römischen Lustspiels, einzelne Worte und Phrasen stammen aus Terenz, der Titel Cauteraria (von cauterium, das Brenneisen) ist unverkennbar Plautinischen Titeln wie Aulularia, Cistellaria usw. nachgebildet. Im übrigen ist auch hier, wie in der Mehrzahl dieser Stücke, die Prosaform festgehalten. Der Verfasser erklärt selber im Prolog,

er habe die Terenzische Form deshalb nicht gewählt, weil man ihm das bei seinem jugendlichen Alter leicht als Anmaßung auslegen könne, denn er würde damit etwas wagen, wovon auch erfahrene Kenner der Humanitätsstudien zugeben, daß sie es nicht verstehen. Aber auch die andern metrischen Formen habe er verschmäht, er strebe nicht nach dem Ruhm, einen neuen Stil für die Komödie ausfindig zu machen. Ob der Verfasser an eine eigentlich theatralische Vorführung dachte, muß auch in diesem Fall als fraglich erscheinen.[1]

Wir schließen dieser Komödie eine andere an, die, wenn auch ohne genügenden Grund, dem Antonio Tridentone zugeschrieben wird, der in Bologna im Jahr 1442 studierte[2] und dort in späterer Zeit als Professor der Rethorik wirkte. Die Begebenheit ist jedoch in diesem Fall nicht aus der Wirklichkeit, sondern aus der Novellenliteratur entlehnt, Boccaccio erzählt sie im Decamerone (VII, 7 s. o. S. 431) und es verdient Erwähnung, daß er sie nach Bologna verlegt. Ein junger Edelmann ist in eine verheiratete Frau verliebt; um sich ihr nähern zu können, läßt er sich von ihrem Mann als Diener anstellen und es gelingt ihm, ihre Neigung zu gewinnen. Damit aber jede Möglichkeit einer Entdeckung verhindert werde, erzählt die Frau selber ihrem Manne, der Diener habe ihr einen Liebesantrag gemacht. Sie habe ihn scheinbar erhört und zur Nachtzeit in den Garten bestellt; der Mann solle nur ihre Kleider anziehen und am verabredeten Orte im Dunkeln warten, dann könne er sich von der Treulosigkeit des Dieners überzeugen. Dies geschieht. Der Liebhaber ist indes von allem unterrichtet; er begibt sich mit einem tüchtigen Stock in den Garten und gebärdet sich, als habe er die Frau nur auf die Probe gestellt und als wolle er sie jetzt für ihre Treulosigkeit züchtigen. Er tut so, als ob er den verkleideten Mann nicht erkenne und prügelt ihn jämmerlich durch; der Geprügelte ist dadurch von

1) Eine ausführliche Inhaltsangabe nach der Maihinger Handschrift von Schepß im Anzeiger f. d. Kunde d. d. Vorzeit 1878, Sp. 161 ff.; vgl. ebd. 1879, Sp. 15 f.

2) Vgl. Pezzanas Ergänzungen zu Affò, S. 202 f.; ebenda S. 343 findet man einige Gründe angeführt, die gegen die Verfasserschaft Tridentones und für diejenige Antonio Cornazzanos aus Piacenza sprechen, der in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts lebte und wirkte. Auch Novati (Bulletino senese di stor. patr. II (1895), 92 ff. erklärt sich gegen Tridentones Autorschaft. Die einzige bekannte Handschrift (Modena IV D. 21, 15. Jahrhdt.), aus welcher meine Mitteilungen über den Inhalt entnommen sind, hat am Schlusse bloß die Bemerkung: ‚Per me Antonium Parmensem'.

der Treue sowohl des Dieners als auch der Frau überzeugt und läßt sie hinfort ruhig gewähren.

Auf dieser erbaulichen Geschichte beruht die kurze lateinische Prosakomödie, die den hybriden Titel Fraudiphila trägt. Die Namen des Ehemanns Eganus und des Dieners Anichinus sind aus Boccaccio herübergenommen, die Frau heißt nicht Beatrice sondern Florida, auch sind zwei Gestalten hinzugefügt, die schon Johannes Anglicus als notwendigen Bestandteil der Komödien bezeichnet hatte, und die uns auch in der Cauteraria begegnet sind: der Diener des betrogenen Mannes und die Magd der verbuhlten Frau. Der Schauplatz wird nicht genannt, wir erfahren nur, daß Anichinus, um sich vom elterlichen Hause entfernen zu können, seinem Vater vorgegaukelt hat, er wolle in Rom studieren. Schon zu Beginn des Stückes finden wir ihn als Diener in Eganus Hause. Dieser, ein widerlicher, launenhafter alter Mann, hat schon Verdacht geschöpft und sucht mit Hilfe des tölpelhaften Dieners Lino dem Liebespaar auf die Spur zu kommen; er verhört die kupplerische Magd Silicerna, die natürlich auf seiten ihrer Herrin steht. Sie ist es auch, die den Plan zur Täuschung des Alten entwirft. Ein lustiger Zusatz ist es, daß der verkleidete Alte bei dem Stelldichein im Dunkeln die Stimme seiner Frau nachzuahmen sucht und mit Liebkosungsworten den Diener herbeilockt. Trotz all dieser theatralisch wirksamen Beigaben ist es auch in diesem Fall fraglich, ob der Verfasser an eine Aufführung dachte. Die Handlung bewegt sich fortwährend an verschiedenen Orten des Hauses hin und her. So gibt z. B. in einer Szene der Alte seinem Diener den Auftrag, die Magd herbeizurufen, die sich gerade im Zimmer der Frau befindet; der Diener klopft an der Tür, wird eingelassen und die Szene spielt dann im Zimmer der Frau weiter. Man könnte höchstens an einen Schauplatz in der mittelalterlichen Art denken. Die Sprache ist gewandt und fließend, es sind mir nur wenige Entlehnungen aus dem Wortschatze der lateinischen Komiker aufgefallen.

Aus Padua besitzen wir nur spärliche Nachrichten über die Pflege des humanistischen Lustspiels. Das Spiel von den Betrunkenen (Ludus ebriorum) von dem Stadtschreiber Secco Polentone gehört, obwohl in lateinischer Sprache verfaßt, eigentlich nicht unter die humanistischen Dramen. Der Verfasser bezeichnet es auch selber nicht als Komödie, sondern als Ludus; er will es bloß zu eigener Übung und Belustigung verfaßt haben, nennt es aber selber ‚voll von Gelächter und Scherz'. Das alles berichtet er in

seinem Buch über die berühmten lateinischen Schriftsteller, von welchem eine Handschrift aus dem Jahr 1433 nachgewiesen ist, der Ludus stammt aus dem Jahr 1419.[1] Der Schauplatz ist ein Wirtshaus, wo eine fröhliche Gesellschaft sich zu einem Zechgelage versammelt hat. In der Einleitung weist Polentone auf die Tendenz des Werkes hin, das die Torheit derjenigen zeigen wolle, die sich um nichts kümmern als Essen und Trinken; sodann werden uns mit pedantischer Umständlichkeit die Namen der auftretenden fünf Personen erklärt: Catinio, von dem Geschirr (a catino), das er verkauft, Bibio der Wirt, natürlich a bibendo, Quaestio der Marktschreier a quaestu und so weiter. In der Widmung an den Patrizier Giacomo Badover entschuldigt sich der Verfasser, daß er nicht die antike Form der Komödie, sondern die Prosa angewendet habe. Das Stück selber ist eine Art von trunkener Litanei, die Gesellen ermuntern sich gegenseitig zum Essen und Trinken. Aus dem Hauptgedanken, der immer wiederkehrt — Preis des Weins im Gegensatz zur Gelehrsamkeit — hätte man mehr machen können. Bei Secco Polentone tritt auch hier die gelehrte Pedanterie hervor: Cetio beruft sich auf den Philosophen Epicurus, auf den Kaiser Tiberius und Vitellius, Quaestio erklärt das Trivium und Quadrivium; aber wozu die Gelehrsamkeit, jeder wisse doch, wer der liebe Gott sei und daß er alles könne, ihre kurzen Kleider seien bequemer als die langen der Gelehrten, das Trinken sei schöner als Krieg führen und Schätze sammeln, die Geizigen seien wie die Esel, die Wein tragen und Wasser trinken. Man sieht, es fehlt nicht an hübschen Wendungen. Auf den Preis des Weins folgen noch Erörterungen über das Zechrecht (lex bibia), Catino wird wegen Ruhestörung zur Zahlung der Zeche verurteilt.

Daß jedoch in Padua auch in den Studentenkreisen die lateinische Komödie gepflegt wurde, dafür spricht die Nachricht, daß Giammichele Alberto Carrara aus Bergamo (geb. 1438) in seinen Studentenjahren eine Komödie Admiranda oder Armiranda verfaßt

1) Herausg. v. Segarizzi (Bergamo 1899), über die Handschriften vgl. das Supplement zu dieser Ausg. Bergamo 1901. Eine Bearbeitung in venezianischem Dialekt erschien Trient 1482, neu herausg. v. Battisti (Archivio Trentino 1905—6). Für die erste Ausgabe benutzte ich den damals allein vorliegenden Druck von 1482 in dem Expl. der Marciana, was ich auch in einer Anmerkung ausdrücklich bemerkte; wenn Segarizzi a. a. O. S. LVII andeutet, meine Angaben beruhten wohl auf denen des Apostolo Zeno, so ist das eine ungehörige Insinuation, die ich aufs entschiedenste zurückweise.

hat. Aus der Didaskalie, die den Schluß bildete,[1] ergibt sich, daß der Dichter damals noch nicht zwanzig Jahre zählte. Er war ein Wunderkind, schon in den Knabenjahren soll er eine Komödie in Choliamben (in verso scazonte) verfaßt und Filelfo übersandt haben; auch die Admiranda war, wie es scheint, in Versen geschrieben. Später beklagte er es, daß die Armut ihn zwinge, der Poesie Lebewohl zu sagen und sich seinem medizinischen Brotstudium zu widmen. So ist er als Dichter wenig bekannt geworden; eine Handschrift seiner Admiranda, die sich noch im achtzehnten Jahrhundert in Bergamo befand, ist jetzt verschollen.[2]

Ebenso ist die Komödie Aphrodisia verschollen, die Pier Candido Decembrio (geb. 1399, gest. 1477) in seinen Jugendjahren dem Cambio Zambeccari zuschickte. Doch war das nur ein Entwurf, die ‚solita colorum lenocinia' sollten erst noch hinzugefügt werden.[3]

Der merkwürdigste unter allen diesen Komödiendichtern ist aber doch Enea Silvio Piccolomini, der spätere Papst Pius II. Er hat seine Komödie Chrisis noch als Laie im Alter von 29 Jahren verfaßt, als er in der Eigenschaft eines kaiserlichen Kanzleisekretärs den Reichstag zu Nürnberg 1444 mitmachte. Um sich während dieser langweiligen Staatsaktion die Zeit zu verkürzen, verfiel er darauf, eine Komödie zu schreiben in der Manier, wie sie ihm wohl aus seinen italienischen Lehrjahren noch bekannt war. Mit dem berühmtesten Werke seiner weltlich-liederlichen Zeit, mit der Novelle von Euryalus und Lucretia, die er in demselben Jahr verfaßte, kann freilich die Komödie den Vergleich nicht aushalten. Es sind wohlbekannte plautinische Figuren, die sich hier vor uns bewegen: Buhlerinnen, geldgierige Kuppelweiber und Liebhaber, die betrogen und ausgeplündert werden, aber nach Goethes derbem Ausdruck ‚dennoch tanzen, wie die Luder pfeifen'. Das Stück ist nicht eine rein literarische Studie, der Dichter hat

1) Abgedruckt bei Tiraboschi 6, 1298 (vgl. 1005): Acta ludis Megalensibus (womit wohl die Fastnacht gemeint sein soll) Calixto III Sacerdote maximo, Federico IV Caesare, Francisco Fuscaro Venetorum duce etc., also zwischen 1454 und 1457.

2) Die obigen Nachrichten nach Vaerini, Scrittori di Bergamo (handschriftlich in der Marciana, classe X cod. 258 S. 106—132) und nach einer handschriftlichen Sammlung von Gedichten Carraras in der Bibliothek zu Bergamo *A* I, 18. Die inzwischen erschienene Abhandlung über Carrara von A. Mazzi (vgl. Giornale 39, 424) war mir nicht zugänglich.

3) Tiraboschi VI, 1076; vgl. die Biographie Candido Decembrios von Borsa im Archivio storico lombardo 20, 37.

manche Hindeutungen auf zeitgenössische Ereignisse, manches Selbstbeobachtete, wohl auch manches Selbsterlebte mit einfließen lassen. Wir wissen ja, daß Enea sich gerne seine Liebeshändel durch Reminiszenzen an die antike Liederlichkeit veredelte und daß die Treue seiner ‚Glycerium' ebensowenig stand hielt wie die der Heldinnen seines Lustspiels.[1]

Als sehr erfreulich kann man das ganze Machwerk nicht bezeichnen.[2] In bezug auf die eigentliche Handlung muß man sich fragen, ob sie mehr uninteressant oder mehr widerwärtig ist. Die Hauptpersonen sind Dyophanes und Theobolus, zwei Lebemänner in reiferem Alter, — schon seit zwei Jahrzehnten lassen sie sich den Bart scheren, wie die Buhlerin Chrisis einmal spöttisch bemerkt. Trotz ihren antiken Namen hat der Verfasser sich die beiden Freunde als Kleriker gedacht und gleich zu Beginn des Stückes setzt uns Dyophanes die Vorzüge seines Standes auseinander: das bequeme Leben und die Abwechslung im Verkehr mit den Weibern. Diese Herren nun sind mit Chrisis und mit ihrer gleichgesinnten Freundin Cassina liiert, sie schicken die beiden in ein Badehaus und weisen sie an, von dort aus sogleich mit ihnen zusammenzutreffen. Aber sie warten vergeblich auf die Mädchen und kommen bald zu der Überzeugung, daß dieselben inzwischen sich andern Verehrern hingegeben haben. Theobolus und Dyophanes sind darüber aufs äußerste empört, und obwohl es sie schwer ankommt, entschließen sie sich doch, die treulosen Buhlerinnen ihren vollen Zorn empfinden zu lassen. Vergebens bieten Chrisis und Cassina bei ihrer Ankunft all ihre Schmeichelkünste auf und beschwören bei Jupiter, Juno und Venus ihre Unschuld; aber wie kann man solchen verworfenen Weibern trauen, die an keine Götter und Göttinnen glauben und meinen, daß die Seele mit dem Körper zugrunde geht! Theobolus verwünscht sie in einem feierlichen Fluch, zu welchem der Verfasser seine ganze mythologische Gelehrsamkeit aufbietet. Nun legen sich die Weiber aufs Bitten und Flehen, aber vergeblich; Theobolus droht mit Schlägen, wenn sie sich nicht fortmachten.

1) Vgl. den Brief an Amidanus in Eneas Briefwechsel ed. Wolkan Bd. I (Wien 1909) S. 164.

2) Die folgenden Mitteilungen beruhen auf der einzigen bekannten Abschrift in Cod. 462 der Fürstlich Lobkowitzschen Bibliothek in Prag. Durch gefällige Vermittlung des Herrn Hofrats Prof. Gindely wurde mir die Benutzung des Codex von seiner Durchlaucht dem Fürsten Lobkowitz gütigst gestattet. Jetzt bereitet Wolkan eine Ausgabe vor.

In der Tat scheinen die Liebhaber zunächst in ihrem unerbittlichen Zorn beharren zu wollen, Dyophanes erzählt seinem Diener Congrio ein langes und breites, wie er sich noch an Cassina rächen wolle: er wolle sie an den Haaren zu Boden reißen, sie mit Füßen treten, ihr die Augen ausbohren und dergleichen mehr. Als sie aber gleich darauf die beiden Mädchen belauschen, wie sie im Gespräch mit der Kupplerin Canthara den Verlust ihrer alten Liebhaber bitterlich beklagen und von keinem Trost und keinen sonstigen Anerbietungen hören wollen, da werden sie doch erweicht und fordern in der letzten Szene die Kupplerin zur Einleitung von neuen Friedensverhandlungen auf. Aus dieser Geschichte, so heißt es zum Schluß, sollen die Zuschauer lernen, daß man der Tugend nachstreben und alle Buhlerinnen, Kupplerinnen und Parasiten fern halten solle!

In die Handlung sind noch mehrere Nebenpersonen verwoben. Ein Jüngling Archimenides, Liebhaber der Antiphila, die gleichfalls unter der Obhut der Canthara steht; ihm ist es peinlich, daß die Eintracht in dem sauberen Hause gestört ist und er tut sein möglichstes zur Vermittlung der Gegensätze. Zwei Lebemänner, Charinus und Sedulius, die sich gleichfalls um die Buhlerinnen Cassina und Chrisis bewerben, aber sie bei weitem nicht so tragisch nehmen. Der erste Monolog des Charinus ist voll von Beziehungen auf den Nürnberger Reichstag. Er will sich nicht um den Einfall der Armagnaken (Armeniaci) kümmern, will vom Schisma und vom Streit zwischen Frankreich und Deutschland nichts wissen und nur auf frohen Genuß des Lebens denken. Dann des Sedulius Diener Lybiphanes, der erst seinem Herrn weise Mäßigung predigt,[1] aber nachher die Gunst von Chrisis Schwester Pythias in einer obszönen Liebkosungsszene gewinnt. Ferner der Koch Artrax, der für die Dirnen und ihre Liebhaber ein köstliches Mahl zubereitet hat und der zweimal erscheint, um uns in Monologen über die bevorstehenden Tafelgenüsse zu belehren und sich selber glücklich zu preisen, daß er inmitten aller dieser Herrlichkeiten sitzt. Namentlich rühmt er einen gebratenen Kranich. Er unterliegt der lockenden Versuchung, ein Bein des

1) Sedulius weist ihn freilich zurück:

— — quid malum in fornice venis
Philosophari? Leno hic, non Cato loquitur.
Lybiphanes.
Decet ubique bene loqui atque facere;
Non veto scortari, sed scortari nimium.

Vogels für sich vorwegzunehmen, er könne sich ja darauf berufen, daß der Kranich immer auf einem Bein stehe, ein Spaß, den Enea wohl aus Boccaccio (Dec. VI, 3) entlehnt hat.

Der Geist des Werkchens ist aus den obigen Andeutungen leicht zu erkennen. Es herrscht darin eine egoistische Genußsucht, die sich mitunter bis zu abstoßender Gemeinheit steigert. Dabei zeigt sich Enea doch in vielen Einzelheiten als geistreich frivoler Beobachter. Die naive Unbeholfenheit in der Behandlung der dramatischen Kunstform darf uns nicht wunder nehmen. Die auftretenden Personen sind bestrebt, uns mit überdeutlichem Nachdruck die Grundzüge ihres Charakters darzulegen, was sie nicht hindert, mitunter im weiteren Verlauf Dinge vorzubringen, die dem Vorhergehenden widersprechen. Man kann sich die Szenenreihe an einem und demselben Ort, etwa in einer Vorhalle des Hauses der Kupplerin, hintereinander weggespielt denken und an einzelnen Stellen kommt auch in den Dialog ein lebendigeres Tempo, aber dennoch hat Enea kaum an eine Aufführung gedacht, wenn er auch am Schluß den Spectatores ein plaudite zuruft. Als Form wählte er Verse in der Art des Vergerio, die sich im Grund genommen nur durch die Zeileneinteilung von der Prosa unterscheiden. Reminiszenzen aus der Komikerlektüre, auch seltnere Worte und Redewendungen, vor allem aus Plautus, strömen ihm reichlich zu.[1] Echt plautinische Figuren sind der geschwätzige Koch Artrax[2] und die Kupplerin Canthara, die mit ihrer Kollegin im Curculio den unersättlichen Weindurst gemeinsam hat: alter Wein und neue Liebe ist die Summe der Weisheit, die sie ihren Schutzbefohlenen predigt. Die Stelle, wo sie gleich bei ihrem ersten Auftreten die Freuden des Weines preist, gehört zu den gelungensten des ganzen Stückes; wenn sie bei der Gelegenheit verächtlich erklärt, sie wolle das Bier und die ‚sicera' den Deutschen und Böhmen überlassen, so ist das gewiß aus der Seele des Dichters gesprochen.

Großen Ruhm hat die Chrisis ihrem Verfasser nicht eingebracht. Wir hören nichts davon, daß er sie seinen italienischen Freunden mitgeteilt hätte, und den Freunden in der kaiserlichen Kanzlei, die wahrlich keine Tugendhelden waren, scheint das Stück doch etwas zu bunt gewesen zu sein. Dem Freunde Pfullendorf

1) Z. B. esuriales feriae Capt. 3, 1, 8; gravastellus Epid. 5, 1, 14 medioxumi Cist. 2, 1, 35.

2) In dieser Form offenbar ein Schreib- oder Gedächtnisfehler; in der Aulularia kommt ein Koch Anthrax vor.

macht Enea bittere Vorwürfe, daß er nicht nur das Gedicht getadelt, sondern auch den Verfasser als liederlich gescholten habe, dann müßte man ja auch Plautus und Terenz tadeln, die gleichfalls Lustspiele verfaßt hätten.[1]

Die erwähnten Lustspiele nehmen in der Literatur der Frührenaissance eine eigenartige Stellung ein; mit den humanistischen Nachahmungen anderer antiker Dichtgattungen sind sie in keiner Weise zu vergleichen. Es zeigen sich hier dieselben Gegensätze, die uns wiederholt in der mittelalterlich-lateinischen Literatur begegneten: einerseits monströse Geschmacklosigkeiten, andrerseits eine frische Anspruchslosigkeit, die den strengen Kritiker entwaffnet. Auch darin stehen diese Stücke noch in der mittelalterlichen Tradition, daß sie mit Vorliebe drei Arten von Personen vorführen, die uns zumal aus den Elegienkomödien wohl bekannt sind: Kupplerinnen, leichtfertige Weiber und verliebte Kleriker. Allerdings tritt der Einfluß der römischen Komiker stärker hervor, als irgendwo in der mittelalterlichen Literatur; von einem Streben nach Reinheit und Strenge des Kunststils ist jedoch wenig zu spüren. Die dialogische Form wird nirgends durch Erzählung unterbrochen, mitunter ist auch die Handlung in Akte eingeteilt, aber es zeigte sich auch, daß die meisten der besprochenen Dichtungen schwerlich als eigentliche Theaterstücke zu betrachten sind. In welcher Weise wir uns den Hergang bei den Aufführungen des Hypokriten in Pavia und der Admiranda in Padua zu denken haben, dafür fehlt jeder Anhaltspunkt. Welche Unsicherheit immer noch in bezug auf die metrische Form des römischen Lustspiels herrschte, geht besonders deutlich aus den Einleitungen zur Cauteraria und zum Ludus ebriorum hervor.

Diese wunderliche Gattung fand von selbst ihr Ende, indem die literarische Richtung der Renaissance mehr und mehr erstarkte und die Forderung eines genaueren Anschlusses an die antiken Vorbilder auch auf die Lustspieldichtung ausgedehnt ward. Die Vorgänge am Hofe zu Ferrara, wo Ugolino Pisanis Fastnachtsscherz von seiten der jüngeren Humanistengeneration eine so schnöde Aufnahme fand, sind von typischer Bedeutung. Auch Angelo Poliziano, der Hauptvertreter einer neuen Phase in der Entwicklung der Humanitätsstudien, könnte vielleicht die Frührenaissance-Komödien im Auge haben, wenn er in seinem Prolog zu einer Aufführung der Menächmen in Florenz (1488) sich gegen

1) Vgl. den Brief vom 1. Okt. 1444, ed. Wolkan S. 441.

diejenigen wendet, die Komödien in Prosa schrieben, ohne Eleganz und Kunstfertigkeit, in denen das Beste aus den Alten gestohlen sei. Nur das sei an diesen Stücken löblich, daß die Verfasser selber sie nach der Aufführung zu ewiger Finsternis verdammten.[1] Die Neuerer der folgenden Zeit betrachten die Frührenaissance-Komödien als gar nicht vorhanden[2] und sagen schlechtweg, die Lustspieldichter des Altertums seien bis jetzt ohne Nachfolger geblieben.

Aber damit war keineswegs den Frührenaissance-Komödien das Todesurteil gesprochen. In den Ländern des Nordens fanden sie noch immer ein dankbares Publikum. Daß nur sehr wenige unter den ersten deutschen Humanisten von einer tiefen Petrarcaschen Sehnsucht nach der entschwundenen Herrlichkeit der Antike erfüllt waren, ist eine bekannte Tatsache. Die meisten hatten eine ausgesprochene Vorliebe für die amüsanten kleinen Sächelchen, die den italienischen Meistern als Nebenwerke aus der Feder flossen. Novellen, Anekdoten, Facetien, scherzhafte Traktate, elegante Briefe wurden fleißig abgeschrieben; sie begegnen uns immer wieder in den Sammelbänden aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, die in fast allen größeren deutschen Bibliotheken zu finden sind und uns mit so unmittelbarer Anschaulichkeit vergegenwärtigen, was für mannigfache geistige Interessen den Kopf eines Jüngers der Wissenschaft in jener Übergangszeit durchkreuzten. Den größten Erfolg hatte die Poliscene, die in einer Unzahl von Handschriften und Drucken aus dem 15. und dem Anfang des 16. Jahrhunderts vorliegt. In den Handschriften finden wir fast regelmäßig Wort- und Sacherklärungen beigefügt, die uns zeigen, daß das Stück beim Unterricht zur Interpretation benutzt wurde und die vielleicht eine nähere Untersuchung verdienten; sie vergegenwärtigen uns sehr deutlich, wie im Norden die ersten humanistischen Schulmeister ihre Aufgaben erfaßten. Die Ränder des ersten Blattes haben die andächtigen Scholaren meistens eng beschrieben mit theoretischen Erörterungen über die Ästhetik der

1) Vgl. den Prolog und den Begleitbrief an Comparini in Polizianos Prose volgari etc. ed. del Lungo, Firenze 1867 S. 281 ff. Allerdings fehlt uns jeder Anhaltspunkt, um die Stücke und die Aufführungen näher zu bestimmen, auf die Poliziano anspielt; inwieweit seine Schilderung auf die Dramen des Pietro Domizio paßt, wird sich später ergeben; s. u. Bd. II S. 13.

2) Z. B. Bartholomaeus Scyta in dem Gedicht vor der Komödie Stephanium des Harmonius Marsus, ähnlich Gnapheus in der Vorrede zum Acolastus. Über die Komödie Epirota des Venetianers Thomas Medius s. Bd. II.

dramatischen Gattungen, gewöhnlich Wiederholungen des mittelalterlichen Plunders über die Begriffe Komödie und Tragödie. Auch die Drucke beweisen durch den breiten Rand und die weit auseinander stehenden Zeilen, daß sie von vornherein zu Interpretationszwecken bestimmt waren.[1]

Aber die Nordländer haben diese Komödien nicht bloß gelesen und studiert, sie haben auch selbständige Versuche gewagt. Es scheint sogar, daß die älteste nordische Renaissancekomödie von den italienischen Vorbildern unabhängig war. Sie hat den polnischen Humanisten Gregor von Sanok zum Verfasser, der 1439 in Krakau den Magistertitel erwarb und 1451 auf den Lemberger Erzbischofsstuhl erhoben wurde. Callimachus (Filippo Buonaccorsi) in seiner anmutigen und liebenswürdigen Biographie Gregors erzählt, wie man dem jungen Magister von allen Seiten Handschriften zur Bestimmung und Begutachtung des Inhalts überbrachte. Bei einer solchen Gelegenheit habe er in einem Manuskript ‚nonnullas Plauti comoedias' gefunden, die ihn so sehr ergötzten, daß er eine Nachahmung versuchte. Doch sei diese Arbeit durch eine Reise Gregors nach Italien — jedenfalls noch vor 1443 — unterbrochen worden. Es scheint, daß Gregor bei dieser Gelegenheit zum erstenmal über die Alpen kam. Daß es ihm an Witz nicht fehlte, zeigen die hübschen Scherzworte, die Callimachus von ihm aufbewahrt hat. Dabei war er jedoch ein abgesagter Feind aller

1) Ein Verzeichnis der Drucke bei Brunet s. v. Aretinus, ein anderes bei Bahlmann S. 21. Mit welcher Naivetät man auch dem zarten Knabenalter diese geistige Nahrung darbot, wird durch das Beispiel des Doktor Eck bewiesen, der ‚die Komödie des Aretinus' unter den Büchern erwähnt, die er im elften Lebensjahr schon gelesen hatte; vgl. Wiedemann, Johann Eck, Regensb. 1865 S. 4. In der Handschriftenabteilung der Berliner Königlichen Bibliothek befindet sich jetzt ein Exemplar eines Leipziger Drucks von 1516 mit Interlinear- und Randbemerkungen, als deren Verfasser mitunter in früherer Zeit Melanchthon fälschlich bezeichnet wurde; vgl. Kloß im Serapeum 1841 S. 369 ff. Auch in Polen war die Poliscene sehr beliebt; die Glossen zu der Abschrift in der Fürstlich Czartoryskischen Bibliothek in Krakau (Nr. 1315, a. d. J. 1451) sind besonders interessant und charakteristisch. In Krakau erschienen zwei Ausgaben, und der Liber diligentiarum der philosophischen Fakultät verzeichnet zwei Fälle, wo am Schluß eines Interpretationskollegs über einen Klassiker die Poliscene als Nachtisch serviert wurde. Im Wintersemester 1518 las Matthias von Przedbory über die horazischen Briefe bis zum 10. Februar, von da bis zum 4. März über die Poliscene; im Wintersemester 1523 las Johannes Mstow über des Aristoteles Liber meteororum, ging aber schon am 15. Januar zur Poliscene über. Vgl. Liber diligentiarum facultatis artistarum universitatis Cracoviensis ed. Wislocki. Cracoviae 1886 S. 137, 162.

obszönen Späße, und so mag auch der Ton in seiner verloren gegangenen Komödie anständiger gewesen sein als in den meisten italienischen.[1] Was sich von Komödiendichtungen der Nordländer erhalten hat, fällt in einen späteren Zeitraum.

Die italienischen Humanisten erhielten inzwischen eine neue Anregung zur Beschäftigung mit der Komödienliteratur. 1427 brachte Nikolaus Cusanus eine Handschrift der zwölf neuen Komödien des Plautus von Deutschland nach Rom,[2] der bedeutsamste neue Zuwachs, der den Altertumsstudien durch die Renaissancebewegung zugeführt ward. Es ist bekannt, wie der glückliche Besitzer der Handschrift, der Kardinal Orsini, seinen Schatz eifersüchtig hütete und wie die Humanisten in der Lombardei, in Ferrara, in Florenz sich lange Zeit hindurch abmühten, um Kopien zu erlangen, was ihnen erst durch hohe Intervention möglich wurde.[3] Die zahlreichen, zum Teil sehr glänzend ausgestatteten italienischen Plautushandschriften des 15. Jahrhunderts beweisen, wie sehr durch den großen Fund bei den humanistisch Gesinnten das Interesse am altrömischen Lustspiel in den Vordergrund gerückt war. Es scheint, daß unter den neuen Stücken gleich von vornherein diejenigen am meisten Beifall fanden, deren Grundmotive auch weiterhin am deutlichsten in der komischen Literatur fortwirkten: die Menächmen mit dem tollen Verwechslungsspiel der Zwillingsbrüder und der Miles gloriosus, wo vor allem der in die Mitte gestellte Hauptcharakter belustigte und zur Nachahmung anregte. Natürlich ließen sich die Universitätslehrer einen so dankbaren Stoff nicht entgehen. Antonio Beccadelli gehört zu den frühesten Plautuserklärern; ihm wird auch eine sehr liederliche und willkürliche Rezension des Textes zugeschrieben. Benedetto Bursa, den wir seit 1439 in Ferrara angestellt finden, veranstaltete Sonntagsvorträge über Rhetorik, Cicero und Plautus; auch in Bologna war um das Jahr 1450 das Plautusstudium ein-

1) Vgl. Philippi Callimachi Vita et mores Gregorii Sanocei ed. Finkel, Leopoli 1891 (aus Monumenta Poloniae Bd. VI) cap. V, VI, XVI.

2) Die Jahreszahl, sowie die Identität des berühmten deutschen Gelehrten mit dem rätselhaften ‚Nikolaus von Trier' hat Sabbadini im Museo italiano di antichità classica 3, 412 nachgewiesen; außerdem vgl. Meister in den Annalen d. histor. Vereins f. d. Niederrhein 63, 1 ff. und Sabbadini, Le scoperte di codici etc., Firenze 1905 S. 109.

3) Neue Mitteilungen über das wiedererweckte Plautusstudium bei Sabbadini, Vita di Guarino Veronese. Genova 1891, § 253 f.; vgl. Suster im Philologus 48, 456 ff.; Schepss in den Blättern für bayrisches Gymnasial- und Realschulwesen 19, 97 ff. Voigt 2, 391.

gebürgert.[1] In Pavia war um dieselbe Zeit Balthasar Rasinus als Plautuskenner und -erklärer angesehen.[2] Wenn wir noch heute in der stattlichen Säulenhalle des Paveser Universitätshofes den schönen alten Denkstein erblicken, der ihn auf dem Katheder thronend darstellt, von einer Schar wißbegieriger Hörer umgeben, dann glauben wir vor uns zu sehen, wie er seine Jünger für das Studium der neuentdeckten Lustspiele begeisterte; der deutsche Betrachter möchte gern unter all den andächtig emporblickenden Gesichtern den gelehrten Albrecht von Eyb erkennen, der etwa 1455 bei Rasinus die Menächmen, die Bacchides und den Poenulus erklären hörte und dann, in die Heimat zurückgekehrt, den römischen Lustspieldichter in die deutsche Literatur einführte. Auch reiche und hochgestellte Gönner der Wissenschaft fühlten sich zu dem Plautusstudium hingezogen; wir erfahren, daß Männer wie der Kardinal Fortiguerra sich für philologische Fragen, wie die Ergänzung der fehlenden Personenbezeichnungen interessierten.[3] Übrigens scheint es, als ob die acht ersten Stücke zunächst noch im Vordergrunde des Interesses geblieben wären. Es ist bezeichnend, daß sich aus dem 15. Jahrhundert noch 39 Handschriften erhalten haben, welche bloß die ‚priores fabulas' umfassen.[4] Angelo Decembrio berichtet, daß Amphitruo und Aulularia von allen Stücken am beliebtesten waren und daß es manchen Verehrer des Plautus gab, der sie aus dem Gedächtnis hersagen konnte.[5]

1) Vgl. Borsetti, Historia almi Ferrariae gymnasii, Ferrariae 1735, I 50, II 22. Über Bologna vgl. Herrmann in d. Einl. zu seiner Ausg. der Eybschen Dramenübersetzungen, Berl. 1891, S. X. Die früheste Spur, daß ein Deutscher sich damals mit Plautus beschäftigte, besitzen wir wohl in der Handschrift der acht Komödien Brit. Mus. 11900, geschrieben ‚per me magistrum conradum wild de almania oriundum anno domini MCCCC 31'.

2) Vgl. Herrmann a. a. O. und die dort zitierte Literatur.

3) Vgl. Muratori, Scriptt. III 2, 1031. Wenn jedoch der Berichterstatter behauptet, daß damals (unter dem Pontifikat Pauls II. 1464 bis 1471) noch niemand die neugefundenen Komödien öffentlich erklärt habe, so ist das wie aus dem Obigen hervorgeht, ein Irrtum.

4) Dies ergibt sich aus der Aufzählung der Handschriften bei Götz S. 22. Über die erste Verwendung eines Motivs aus den neuen Komödien s. o. S. 528. In den oben besprochenen Lustspielen ist mir nirgends eine Spur der neuen Komödien aufgefallen. Die Übereinstimmung einer Stelle aus dem Stichus mit einer Stelle in Piccolominis Novelle (vgl. Dévay in der Zeitschr. f. vergl. Lit.-Geschichte N. F. 9, 494) ist sehr oberflächlich und beweist jedenfalls nicht, daß der Verf. damals (1444) schon die neuen Komödien kannte.

5) Vgl. Decembrios Politia literaria, Basel 1562, S. 29.

Noch muß erwähnt werden, daß das neuerweckte Plautusstudium zu einer eigentümlichen Art von dichterischen Versuchen angeregt hat. Manche von den Gelehrten, die sich um die Herstellung lesbarer Texte bemühten, suchten die Überlieferung auch da zu ergänzen, wo ganze Szenen oder größere Szenenbruchstücke fehlten. Diese Gelehrten sind in gewissem Sinne als die ersten Renaissance-Lustspieldichter zu betrachten, denn im Gegensatz zu den früher erwähnten Dichtern mußte es ihnen vor allem darauf ankommen, den Stil sowie den Hintergrund der sozialen Verhältnisse möglichst getreu dem römischen Vorbild anzupassen. Schon dem Antonio Beccadelli wird mit einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit die Ergänzung des Prologs und der ersten Szene der Bacchides zugeschrieben. Um dem Lustspiel gleich von vornherein ein apartes Gepräge zu verleihen, bedient Beccadelli sich eines Kunstgriffs, den er dem römischen Dichter abgelernt hat. Auch Plautus läßt nicht immer das Publikum durch einen farblosen Prologus begrüßen; mitunter überträgt er die Rolle des Prologsprechers einem Gott oder einer allegorischen Gestalt; so erscheint zu Beginn der Aulularia der Hausgeist des Euclio, zu Beginn des Trinummus die Gestalten der Schwelgerei und der Armut. In Beccadellis Prolog erscheint Silenus, der als Begleiter des Bacchus mit den Bacchides in einen Zusammenhang gebracht wird, über den er selber in langgedehnten und nicht sonderlich geschmackvollen Witzeleien sich ergeht. Auch die ergänzte Anfangsszene von 27 Zeilen ist recht mangelhaft; Beccadelli war ja auch ein viel zu flüchtiger Arbeiter, als daß er auf Grund eines sorgfältigen Studiums des Stückes die Ergänzung der Vorbedingungen der Handlung versucht hätte. Die Besprechung einzelner glücklicher Wendungen lohnt sich in unserem Zusammenhang ebensowenig, wie die Hervorhebung der sprachlichen, metrischen und antiquarischen Verstöße; imponierend ist jedenfalls die Keckheit, mit welcher Beccadelli im Prolog den Titel eines Philemonschen Lustspiels erfindet, das angeblich dem römischen Dichter als Quelle gedient haben soll. Auch zum Pseudolus wurde noch im 15. Jahrhundert ein Prolog hinzugefügt. Hier fehlt uns für die Feststellung des Verfassers jeder Anhaltspunkt; das unbedeutende Machwerk besteht im wesentlichen aus einer spaßhaften Begrüßung an die Zuhörer, die ebenso wie im alten Poenulus-Prolog in hungrige und satte eingeteilt werden. Auch ließen sich noch manche Entlehnungen aus anderen Prologen nachweisen. Während jedoch die erwähnten Szenen tat-

sächlich eine Lücke ausfüllen, sind die neuen Szenen im vierten Akt des Mercator vollkommen überflüssig, so daß Niebuhr[1] auf den Gedanken kommen konnte, sie für Parallelszenen zu halten, die aus einer antiken Umarbeitung stammten. Der Verfasser der zwei Szenen führt eine völlig neue Person ein, Peristrata, die Gattin des tragikomischen Helden des Stückes, des verliebten alten Demipho, die im Gespräch mit ihrer Nachbarin die erbaulichsten Dinge über den Gemahl zu hören bekommt. Im fünften Akte der plautinischen Komödie findet sich eine Szene, wo der Alte im Gespräch mit seinem Nachbar auf die Bühne tritt und sogleich in den ersten Worten einen Vorwurf zu widerlegen sucht, von welchem wir uns vorstellen müssen, daß ihn der Nachbar noch hinter der Szene ausgesprochen hat. Soviel ich weiß, sind noch heute die Meinungen darüber geteilt, ob diese Art der Szeneneröffnung als Plautinisch betrachtet werden dürfe, es ist mithin um so weniger zu verwundern, daß der ergänzungslustige Poet durch Einschiebung von ein paar Zeilen nachhalf. Der Verfasser der Mercator-Supplemente ist unbekannt, es finden sich indes auffallende Übereinstimmungen mit dem Anfang der Bacchides: die Erwähnung der Astarte als Göttin der Wollust, und die wiederholte Hervorhebung des Gedankens, daß wer in der Jugend zu sittenstreng sei, im Alter um so leichtsinniger werde. Die Behauptung, daß beide Ergänzungen von dem nämlichen Verfasser herrühren, wird man freilich erst nach eingehender metrischer und sprachlicher Prüfung aufstellen dürfen.

Doch nicht nur in den neu entdeckten Komödien wurden die Lücken ausgefüllt, auch unter den altbekannten waren zwei ergänzungsbedürftige Stücke und zwar gerade diejenigen, die schon damals am beliebtesten waren und später von der größten Bedeutung in der Theatergeschichte wurden: Aulularia und Amphitruo. Das fehlende Ende der Aulularia wurde zweimal ergänzt. Einmal von einem Anonymus, der jedoch seine Arbeit nicht bis zum Plaudite durchführte und dessen Ergänzung auch bei weitem nicht so viel Beifall fand, wie die des Bologneser Professors Antonio Urceo genannt Codrus (1446—1500), die von allen dergleichen Arbeiten den meisten Ruhm erlangte. Wann sie entstanden ist, wissen wir nicht; falls sie sich wirklich in einer Plautusausgabe befindet, die 1482 zu Deventer erschienen sein

1) Kleine Schriften Bd. I, Bonn 1828, S. 175; widerlegt von Ritschl (Opuscula 2, 43), der die Überlieferung der Supposita ausführlich behandelt.

soll,[1] so wird sie als ein Werk aus der Jünglingszeit des Codrus zu betrachten sein, um so mehr da wir zwischen der Entstehung und dem Erscheinen an dem weit entlegenen Druckorte einen Zwischenraum von mehreren Jahren annehmen müssen. Wir sahen ja schon, daß die dramatischen Versuche der Humanisten in jener Epoche fast durchweg Jugendwerke sind und die Szenen des Codrus sind offenbar aus freiem poetischen Schaffenstriebe, nicht etwa bei der Arbeit an einer Textrezension entstanden.[2] Die Aufgabe, die er sich wählte, ist weit anziehender und erfordert auch einen weit höheren Grad von dichterischer Selbständigkeit, als das bei den andern Ergänzungen der Fall ist. Plautus stellt bekanntlich dar, wie der Sklave Strobilus dem Geizhals Euclio einen Topf mit Gold heimlich entwendet. Er will das Gold dazu verwenden, um sich von seinem Herrn Lyconides loszukaufen, der die Tochter des Geizhalses heimführen möchte. Lyconides aber will von einem solchen Handel nichts wissen und das Stück bricht in den Handschriften gerade an der Stelle ab, wo der Herr in heftigem Tone dem Sklaven befiehlt, er solle ohne alle Umstände das geraubte Gut herausgeben. Die Szene ist in trochäischen Oktonaren gedichtet; Codrus führt sie fort, indem er in iambische Senare überspringt und das Stück in diesem Versmaß zu Ende führt, wiewohl dasselbe sonst niemals am Schluß eines plautinischen oder terenzianischen Lustspiels vorkommt. Ob Codrus sich von diesem Gebrauch keine Rechenschaft gab oder ob er sich vielleicht auf den unechten zweiten Schluß der Andria berufen zu dürfen glaubte, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls haben seine Iamben ein weit besseres Aussehen, als die gänzlich mißlungenen Lustspielverse des Vergerio und des Enea Silvio, und sind wohl auch nicht so voll von Fehlern wie die Iamben im Prolog des Beccadelli. Für die Herbeiführung des Abschlusses der Handlung hatte Codrus einen Anhaltspunkt in der kurzen

1) Ich entnehme diese Angabe aus Malagola, Della vita e delle opere di Antonio Urceo, Bologna 1878. Der Deventerer Plautus von 1482 wird auch bei Panzer angeführt, mir ist aber kein neuerer Bibliograph bekannt, der ihn selber gesehen hätte; Campbell S. 402 bezeichnet seine Existenz als zweifelhaft.

2) Es wäre zwar an sich nicht undenkbar, daß die Ergänzung in den späteren Lebensjahren des Codrus entstand, als die Plautusaufführungen Mode zu werden begannen, doch sind in dieser Zeit in Bologna solche Aufführungen nicht nachweisbar. Die Plautusaufführungen im benachbarten Ferrara, für die sich auch Codrus interessierte (vgl. Codri Orationes etc., Bononiae 1502, II G 4 v.), fanden in italienischer Sprache statt.

Inhaltsangabe, die dem Stück vorangestellt ist, aus welcher hervorgeht, daß Lyconides dem Euclio seinen Schatz zurückstellte und von diesem ‚Gold und Weib bekam.' Codrus setzt zunächst die Szene fort, in welcher Lyconides den Strobilus mit Gewalt zu bedingungsloser Herausgabe des Schatzes nötigen will; wenn er den Herrn schließlich doch in die Bedingung einwilligen läßt, die der Sklave gestellt hat, so mag ihm dabei der Schluß des Rudens vorgeschwebt haben. In der Schilderung des Sklaven sieht man den Fortsetzer nicht ungern aus der Rolle fallen. Strobilus ergeht sich in Betrachtungen über das unglückliche Los der Sklaven; alle Menschen seien zur Freiheit bestimmt und wendeten sich ihr naturgemäß zu. Dann wird auf Wunsch des vorsichtigen Sklaven die Mutter und der Oheim des Lyconides herbeigerufen und in ihrer Gegenwart wiederholt Lyconides feierlich sein Versprechen, den Strobilus freizulassen, falls er den Schatz zur Stelle bringe. Und nachdem der Schatz glücklich da ist, kommt auch der alte Euclio. Somit sind alle Hauptpersonen am Schluß vereinigt, doch wird die Regel nicht verletzt, daß nicht mehr als drei Personen in einer Szene das Wort ergreifen dürfen. Euclio ist hocherfreut, den Topf mit dem wertvollen Inhalt wiederzusehen; er gewährt dem Lyconides die Hand seiner Tochter und dazu den Goldschatz als Mitgift. Strobilus macht den Schluß: ‚Ihr Zuschauer, Euclio hat seine Natur verändert, er ist auf einmal freigebig geworden; seid gleichfalls freigebig — mit Beifallklatschen.' Daß auch im verloren gegangenen Plautinischen Schluß Lyconides von Euclio mit Gold beschenkt wurde, haben wir bereits gesehen; sehr fraglich ist es jedoch, ob diese Wendung auch bei Plautus dadurch herbeigeführt wurde, daß Euclio den Grundfehler seines Charakters ablegte, denn etwas Derartiges findet sich in keinem römischen Lustspiel.[1] Aber schwerlich hat sich Codrus darüber Gedanken gemacht, daß er mit dieser Wendung etwas Neues in die Lustspieldichtung einführte; die Sinnesänderung bot sich ihm als das bequemste Auskunftsmittel dar, wenn er nach Maßgabe der Andeutungen in der alten Inhaltsübersicht das Ende herbeiführen wollte, und zugleich gewann er damit eine hübsche Wendung für das Schlußkompliment.

1) Höchstens könnte man am Schluß der Adelphoe des Terenz von einer Sinnesänderung Demeas reden; vgl. Dziatzko in der Einl. zu seiner Ausg. (Leipzig 1881) und Ribbeck, Geschichte der röm. Dichtung Bd. I, Stuttg. 1887, S. 152 f. Argumente gegen die Sinnesänderung in Lessings hamb. Dramaturgie St. 71.

Zuletzt sind noch die Ergänzungen zum Amphitruo von Hermolaus Barbarus (1454—94) zu erwähnen.[1] In der Überlieferung des Amphitruo findet sich eine Lücke mitten im tollen Spiele der Verwechselungen, die Jupiter und Merkur dadurch hervorrufen, daß sie die Gestalten des Amphitruo und seines Dieners Sosia angenommen haben. Die Lücke beginnt in einer Szene, wo der verkappte Merkur den Amphitruo nicht in sein eigenes Haus lassen will, sie erstreckt sich bis zu einer Szene, wo der Steuermann Blepharo zwischen Amphitruo und Jupiter ratlos dasteht und nicht weiß, welchen er für den echten Amphitruo halten soll. Hier konnten die alten Inhaltsangaben dem Ergänzer nichts gewähren, doch war es nicht allzu schwer, den Gedankengang in den Hauptzügen durch Kombination wieder herzustellen. Hermolaus Barbarus hat die Lücke, die jetzt von den Herausgebern auf 300 Verse berechnet wird, mit 175 Octonaren ausgefüllt:[2] erst führt er das Gespräch Amphitruos mit Merkur zu Ende, dann läßt er den echten Sosia mit Blepharo herbeikommen, schließlich tritt auch Jupiter hinzu und damit wird wieder an den Plautinischen Text angeknüpft. Niebuhr und andere haben die eingeschobenen Szenen viel zu streng beurteilt. Freilich sind sie nicht ganz frei von unnütz ausgekramter Gelehrsamkeit, doch ist durch allerlei originelle Einfälle die Situationskomik erhöht und es verdient bemerkt zu werden, daß auch Molière und Kleist sich manches aus diesen Szenen zu nutze gemacht haben. So z. B. wenn Merkur den Amphitruo zur Verzweiflung bringt, indem er ihm sagt, der echte Amphitruo sei drinnen in Alcmenens Schlafgemach, oder wenn Amphitruo den arglos herannahenden Sosia alle die Grobheiten entgelten läßt, die ihm eben Merkur ins Gesicht geworfen hatte,

---

1) Wir können die Ergänzung wohl unbedenklich dem Hermolaus Barbarus zuschreiben. Allerdings bemerkt Ritschl (Rhein. Museum 4, 191) mit Recht, daß aus dem Briefe, in welchem Hermolaus seine Plautusergänzungen erwähnt (Politiani epistolae XII, 25), sich nicht mit Notwendigkeit ergibt, daß diese Ergänzungen sich gerade auf den Amphitruo bezogen. Jedenfalls aber waren sie in Octonaren; ferner müssen sie zu einem Stück gehört haben, das noch im 15. Jahrhundert aufgeführt ward, was, soviel ich weiß, außer auf die Aulularia auf kein anderes ergänzungsbedürftiges Stück als auf den Amphitruo passen würde. Und jedenfalls dürfen wir dem geistvollen Manne aus inneren Gründen die Amphitruo-Ergänzung eher zutrauen, als irgend eine der anderen Ergänzungen, deren Urheber nicht mit Sicherheit feststehen.

2) Auf die Metrik der humanistischen Dramatiker werden wir später noch zurückkommen müssen; s. u. Bd. II S. 69 f.

oder wenn Blepharo ausruft: ‚Amphitruo, schlage dich nicht mit Amphitruo!' Wir dürfen getrost sagen, daß Hermolaus Barbarus von allen Ergänzern am meisten plautinischen Geist zeigt, allerdings hat er sich auch von allen die dankbarste Situation ausgewählt.

Wann Hermolaus seine Zusätze dichtete, läßt sich nicht mehr bestimmen. Der Brief, in welchem er von seinen Plautusergänzungen spricht — frühestens aus dem Jahr 1482 — bezieht sich auf eine Aufführung, bei welcher die neuen Szenen mit vorgetragen wurden.[1] Deshalb könnten doch die Verse in den früheren Jugendjahren des Dichters entstanden sein, in einer Zeit, da man an Aufführungen Plautinischer Stücke noch nicht dachte. Hermolaus meint, es sei am besten, wenn man die alten Komödien ebenso wie die alten Statuen unergänzt lasse; seine Art, von der Dichtung als flüchtiger Nebenbeschäftigung zu reden und den Beifall bescheiden abzulehnen, über den er sich im Inneren freuen mußte, entspricht jedoch durchaus dem konventionellen Ton des humanistischen Briefstils und darf nicht wörtlich genommen werden. Man muß aber zugeben, daß dieser Ton selten so leicht und anmutig gehandhabt wird, wie gerade hier.

Man sieht, wie die Plautusergänzungen uns zu den Plautusaufführungen hinüberleiten, die einen wichtigen neuen Wendepunkt in der Entwicklung des Dramas bilden. Wenn wir um die Mitte des 15. Jahrhunderts von solchen Aufführungen noch nichts hören, so kommt dies wohl zum Teil daher, daß die frühere Unklarheit über das antike Theaterwesen immer noch fortdauerte. Daß auch Plautuserklärer wie Rasinus hierüber nicht viel Gescheites zu sagen wußten, können wir aus den Notizen des Albrecht von Eyb ersehen.[2] Was Terenz betrifft, so bot der neu ans Licht gezogene Kommentar des Donatus ein wichtiges Hilfsmittel, doch ist zunächst nichts davon zu bemerken, daß von seiten der Dichter die Anregungen verwertet worden wären, die dieser Kommentar für ein tieferes Eindringen in das Wesen der

1) Der Adressat ‚Phosphorus, episcopus Signinus', d. i. Lucio Fazini Maffei Fosforo, Bischof von Segni, erlangte erst 1482 die geistliche Würde, die ihm in der Aufschrift beigelegt ist; vgl. Gams, Series episcoporum S. 725. Hermolaus sagt von seinen Versen ‚quod ad eos populi concursus fiat'.

2) Abgedruckt bei Herrmann in der Einl. zu seiner Ausg. der Eybschen Dramenübersetzungen (Berlin 1891) S. XVII. Die Ansichten Guarinos über diesen Punkt würde man vielleicht aus den Anmerkungen zum Harleianus 2454 ermitteln können.

dramatischen Kunst gewährte.[1] Aus dem Gespräch über den Prolog zur Andria, das Angelo Decembrio 1462 in seiner Politia literaria veröffentlichte (II, 21), geht hervor, daß im Kreise der Ferrareser Gelehrten die hergebrachte Meinung von Calliopius als Rezitator der Terenzischen Komödien und von den Histrionen, die seinen Vortrag mit Gestikulation begleiteten, immer noch in der alten Weise fortbestand.[2]

Von einer humanistischen Theatervorstellung der Frührenaissance können wir uns nur in einem einzigen Falle einen ungefähren Begriff bilden. Die Estensische Bibliothek bewahrt die Handschrift eines Dialogs u. d. T. Isis, der im dritten Jahr der Regierung Leonellos 1444 in Ferrara zur Feier des Karnevals im Beisein des Fürsten vor einer glänzenden Versammlung aufgeführt wurde. Der Verfasser ist Francesco Ariosto, der Urgroßvater des großen Dichters, ein Schüler Guarinos.[3] Der Inhalt ist rasch erzählt: ein Jüngling Carinus (der Name offenbar nach dem Mercator des Plautus) fragt eine Buhlerin Isis, warum es in ihrem Hause nicht mehr so lebhaft zugehe wie früher, und wo alle ihre Verehrer geblieben seien; früher sei sie lebenslustig und schön geschmückt erschienen, jetzt mache sie ein trauriges Gesicht und fließe von Tränen über. Diese Anrede umfaßt 102 Hexameter und Pentameter; Isis antwortet darauf gleichfalls in elegischem Versmaß, nicht ganz so langatmig, bloß 64 Zeilen. Sie führe jetzt nicht mehr das frühere Sündenleben, ein wandernder Bußprediger habe sie bekehrt;[4] sie habe ihren Schmuck und ihre gestickten Gewänder weggegeben und gehe jetzt barfuß und mit einem Strick umgürtet; der Herr der Welt sei ihr einziger Liebhaber. Zum Schluß hofft sie, daß auch andere ‚Nymphen' ihrem Beispiel folgen werden. Und dieses simple Zwiegespräch ist mit einem Apparat in Szene gesetzt, als ob es sich um einen großen theatralischen Genuß handle. Zuerst erscheint Calliopius als Prologus und be-

1) Über die Auffindung des Donatus durch Aurispa in Mainz 1433 und über seine rasche Verbreitung im Kreise der Humanisten vgl. Sabbadini in den Studi italiani di filologia classica 2, 6 ff. Vgl. auch oben S. 540.

2) In einer Ferrareser Plautushandschrift aus dem Jahre 1468 (Ottobonianus 2005) figuriert Calliopius auch als Plautusrezitator; vgl. Studemund im ‚Festgruß der philologischen Gesellschaft in Würzburg' 1868 S. 40.

3) Die folgenden Mitteilungen nach der Handschrift (I. X, 12). Über den Verfasser vgl. Corvisieri, Archivio della società Romana di storia patria 1, 476, Celani ebenda 13, 361 ff.

4) Divinus venit nostras orator ad oras Nuper et hic mundum temnere me docuit.

grüßt die Anwesenden im Namen des Dichters, den er ihrem Wohlwollen empfiehlt; Ariostus beabsichtige heute und in den folgenden Tagen zur Vermehrung der Fastnachtslust solche Elegien durch maskierte Personen (Personatos) vortragen zu lassen und hoffe durch diese Neuheit die Gunst des Auditoriums zu erlangen. Nachdem Calliopius diese Gedanken mit einem großen Wortreichtum hin und her gewendet hat, trägt er eine Inhaltsangabe des Stückes vor, dann ermahnt er nochmals die Zuhörer, der Vorstellung ein geneigtes Ohr zu schenken und ruft dann die Darsteller auf: ‚Ite nunc vos pro virili vestram fabulam et gratiorem et acceptabiliorem facite'. Dies kann doch nur bedeuten, daß es sich um ein wirkliches Diverbium handelt, nicht etwa um den Vortrag eines einzelnen, der von zwei pantomimischen Darstellern mir Gesten begleitet wurde. Aber damit beginnt das Stück immenoch nicht; erst fordert Calliopius noch den Herold auf, Stillschweigen zu gebieten, ebenso wie dies der Sprecher des Prologs in der Asinaria des Plautus tut. In unserm Stück aber kommt der Herold auf den Ruf des Calliopius in eigner Person zum Vorschein und bittet um Ruhe,[1] dann endlich sagen Carinus und Isis ihre Rollen her. Am Schluß kommt der Herold wieder hervor, weist darauf hin, daß die Dichter des Altertums nicht viele solche moralische Elegien verfaßt hätten, und fordert zum Beifall; klatschen auf. Und zu allerletzt erscheint ein Schenke Pollidorus- doch ist nicht angegeben, was er tun und sagen sollte, vielleicht sollte er zum Schluß einen spaßhaften Monolog zum besten geben. Damit wären wir am Ende des umständlichen Machwerks angelangt. Die Handschrift enthält aber noch eine Didaskalie in Terenzischer Manier, aus welcher sich das Datum der Aufführung ergibt, ferner ein Verzeichnis der Darsteller, eine Notiz über die vornehmen Zuschauer und drei empfehlende Epigramme von Freunden des Dichters. So sah noch um die Mitte des 15. Jahrhunderts eine humanistische Bühnenvorstellung aus, in demselben Ferrara, wo sich die theatralische Kunst nicht lange darauf so reich und glänzend entfalten sollte.

1) Er sagt: Spectatores elingues vos omnes paulisper, auritos vero maxime et oculatos jubet esse Calliopius. Vgl. Asinaria 4: Face jam nunc tu praeco omnem auritum poplum. Im Poenulusprolog findet sich eine ähnliche Wendung, die jedoch im Wortlaut keine so deutliche Übereinstimmung mit der Isis zeigt.

Berichtigungen und Nachträge.

S. 27 Z. 18 repetita. — Zu S. 43 ff. Trotz wiederholten Nachfragen in österreichischen und deutschen Bibliotheken war es mir nicht möglich, von dem Aufsatz ‚The Harrowing of Hell' von K. Young, der in den Transactions of the Wisconsin Academy of Sciences etc. Vol. XVI Part II S. 889 ff. erschienen ist, noch zu rechter Zeit Kenntnis zu nehmen; erst nachdem die betr. Bogen ausgedruckt waren, wurde mir der Aufsatz durch die Freundlichkeit Brandls in einem Separatabdruck zugänglich. Auf Grund handschriftlichen Materials, das zum großen Teil noch nicht herangezogen wurde, untersucht hier Young den Hergang bei den Zeremonien der Bestattung des Kreuzes (Depositio) und seiner Abholung aus dem Grabe in der Osternacht (Elevatio), Zeremonien, die mit der primitivsten Form der dramatischen Osterliturgie in engem Zusammenhang stehen (s. o. S. 44 f.). Dabei versucht Y. den Nachweis, daß die liturgische Höllenfahrtszene in ihrer ältesten Form sich an die Elevatio anschloß. Während wir diese liturgische Szene bisher nur in Texten des 16. Jahrhunderts kannten und für ihr früheres Vorkommen keinen anderen Anhaltspunkt besaßen, als die Vision der Klausnerin Wilbirgis (13. Jahrhundert, s. o. S. 51 f.), hat Young die Szene jetzt in einem c. 1370 redigierten Text nachgewiesen, der aus dem englischen Nonnenkloster Barking stammt. Soweit die Höllenfahrt in den übrigen von Young mitgeteilten Texten vorkommt, hat der gesungene Dialog an der entsprechenden Stelle noch keinen eigentlich dramatischen Charakter. Unter diesen Texten ist besonders merkwürdig ein Sankt Galler aus dem 11. Jahrhundert (S. 897 ff.). Danach wurde in Sankt Gallen nicht ein Kreuz, sondern eine Hostie im Grabe niedergelegt. Der Elevatio entsprechen alsdann die Worte des Textes: Sublato igitur corpore domini de monumento incipiat cantor responsorium: Angelus domini descendit <de celo, et dixit mulieribus: Nolite timere, scio enim quia crucifixum queritis; jam surrexit, uenite et uidete locum ubi positus erat dominus, aeuia. Versus: Angelus domini locutus est mulieribus dicens: Quem queritis, an Jhesum queritis? Jam surrexit>. — Es bedarf wohl keiner weiteren Ausführung, daß dieser Text eine neue Stütze für die oben S. 44 f. von mir vorgebrachte Ansicht darbietet, wonach der Gebrauch, den Wechselgesang mit einer Art von theatralischer Aktion vorzutragen, nicht aus Sankt Gallen stammt. — S. 66 Z 1 lies: S. 6 Anm. 3. — S. 70 Anm. 1 lies: Rassegna. — S. 137 Anm. 1. Über eine neue Ausg. von Bodels St. Nikolaus von G. Manz (Diss. Heidelberg 1904) vgl. Romania 35, 627 und Zeitschrift f. roman. Phil. 30, 102. — S. 196 Anm. 3. Über eine tschechische Version vgl. Tille im Časopis Musea Královstvi Českého 68, 87. — S. 213 Anm. 3. Über die Erscheinung Berittener auf der Bühne vgl. noch S. 304 u. 398. — Zu S. 303 (Marienklage) vgl. Thien S. 57 f. — S. 306 Z. 3 lies: 89; S. 307 Z. 2 v. u. lies: 70; S. 351 Z. 4 v. u. lies: 153; S. 352 Anm. 2 Z. 3 lies: 172. — Zu S. 355 ff. ist nachzutragen, daß A. Truhlář in dem Časopis Musea Královstvi Českého, Roćnik 65 (1891) S. 1 ff. die sämtlichen erhaltenen tschechischen Osterspiele einer eingehenden Betrachtung unterzogen hat. Daß auch die Passion in tschechischer Sprache

dramatisch dargestellt wurde, ergibt sich aus einem fragmentarisch erhaltenen Text, den Patera im 68. Jahrgang dieser Zeitschrift (1894) S. 74 ff. veröffentlichte. Die Handschrift wird in die letzte Zeit des 14. Jahrhunderts gesetzt und ist, wie es scheint, von einer früheren Vorlage abgeschrieben; wir hätten demnach hier einen der ältesten Passionsspieltexte vor uns. Das erste Bruchstück (136 Verse) beginnt mitten in der Kreuzigungsszene. Jesus selber wird nicht mehr redend eingeführt. Die ersten Worte richtet Johannes an Maria, die sich hierauf zurückzieht, während eine lateinische Antiphon angestimmt wird; sodann wird dargestellt, wie die Soldaten um die Kleider würfeln, und wie der blinde Longinus von seinem Diener herbeigeführt wird und das Augenlicht wieder erhält. Danach erscheinen Satan und Beelzebub mit andern Teufeln; sie wollen die Seele Jesu abfangen, doch an einer Feder, die Beelzebub vor den Mund des Gekreuzigten hält, erkennt er, daß Jesus schon nicht mehr atmet und so begibt er sich wehklagend mit seinen Genossen zur Hölle zurück. Dann folgt noch, wie Pilatus das Begräbnis gestattet und wie die Leiche vom Kreuz abgenommen wird. Daß die Teufel die Seele des Gekreuzigten abfangen wollen, wird in ähnlicher Weise auch im Egerer Passionsspiel, also in einem Spiel aus dem deutschen Nachbargebiete vorgeführt; der Teufel, der am Kreuze steht und zu spät erkennt, daß er mit seinen Anschlägen gegen das Leben Jesu einen dummen Streich begangen hat, ist übrigens aus der geistlichen Literatur entlehnt; vgl. z. B. die Vita Jesu Christi des Kartäusers Ludolf Pars II cap. 63 und die dort zitierten Autoritäten. Im Egerer Passionsspiel führt einer der Teufel den Namen Klet (tschechisch = verflucht); dagegen finden wir hier V. 6640 anstatt der Federprobe die Anweisung: ‚Unus parvus Demon mittens volare albam columbam etc.', also eine Inszenierung, die den oben S. 259 erwähnten bildlichen Darstellungen entspricht. Eine merkwürdige Übereinstimmung mit Eger zeigt sich jedoch in einem zweiten Fragment des tschechischen Textes. Es hat die Aufschrift ‚Sermo passcalis bonus' und ist nichts anderes als einer jener Epiloge, worin ein Schüler für sich und für die übrigen Darsteller um Osterkuchen und ähnliche Geschenke bittet (s. o. S. 110, 231). Wie im Egerer Passionsspiel 8306 bittet er um Mosanzen, ein Gebäck slavischen Ursprungs, das auch im Wiener Osterspiel erwähnt wird. Das dritte Fragment enthält wieder einen burlesken Sermo, in dem mir manches unverständlich blieb. Das vierte (166 Verse) beginnt mit einer Rede des Johannes, dann kommt Jesus und vollbringt mehrere wunderbare Heilungen; die Überschrift ‚Incipit ludus palmarum et primum Johannes Baptista exeat cum suis discipulis etc.' läßt darauf schließen, daß die Handlung bis zum Einzug Jesu in Jerusalem fortgeführt werden sollte; vielleicht war ähnlich wie in Tirol (s. o. S. 229 f.) die Aufführung auf die entsprechenden Tage der Passionszeit verteilt. Auf die tschechischen Marienklagen (vgl. Knieschek im Archiv f. slavische Philol. 9, 56 ff. und Truhlař a. a. O.) soll hier nicht eingegangen werden. — S. 392 Anm. 3. Die Stelle aus Murners Narrenbeschwörung in der Ausg. v. Spanier (Neudrucke etc. Halle 1894) S. 185, der unter Berufung auf das deutsche Wörterbuch 3, 370 darauf hinweist, daß mit dem ‚ysengrin' auch ein Mensch gemeint sein könnte. — S. 420. Über die Namen der Bauern vgl. Arndt S. 47 ff. — S. 451. Zur Farce vom Waschfaß vgl. Lintilhac 2, 243. — S. 457. Zu den Aufführungen in den Cambridger Kollegien vgl. jetzt noch C. G. Moore Smith im Fasciculus Joanni Willis Clark dicatus (1911) S. 266 f. — Zu S. 514 Z. 4 v. u. vgl. die von Cloetta 2, 87 zitierte Literatur.

Erklärung der abgekürzten Zitate.

Abel s. S. 5. — Affò s. S. 532. — D'Ancona, A.: Origini del teatro italiano. Seconda edizione. 2 Bde. Turin 1891. — Anz s. S. 55. — Arndt, W.: Die Personennamen der deutschen Schauspiele des Mittelalters. Breslau 1904 (= Germanistische Abhandlungen 23). — Bächtold, J.: Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz, Frauenfeld 1892. — Bahlmann, P.: Die Erneuerer des antiken Dramas etc. Ein bio-bibliographischer Versuch. Münster 1896. — Bandini, A. M.: Catalogus codicum latinorum bibliothecae Mediceae Laurentianae. 5 Bde. Florenz 1774ff. — De Bartholomaeis, V.: Ricerche Abruzzesi, Rom 1889. (Estratto dal bulletino dell' istituto storico italiano Nr. 8). — Beckers s. S. 120. — Böhl y Faber s. S. 352. — Brandl, A.: Quellen des weltlichen Dramas vor Shakespeare. Ein Ergänzungsbd. z. Dodsleys Old English Plays. Straßburg 1898. (= Quellen und Forschungen etc. Nr. 80). — Ten Brink, B.: Geschichte der englischen Literatur. Bd. II. Straßburg 1893. — Bulaeus, C.: Historia universitatis Parisiensis. 6 Bde. Paris 1665ff. — Campbell, M. F. A. G.: Annales de la typographie néerlandaise au XV. siècle, La Haye 1874. — Chambers, E. K.: The mediaeval stage, vol. I u. II Oxford 1903. — Chassang, A.: Des essais dramatiques imités de l'antiquité au 14e et 15e siècle. Paris 1852. — Cloetta, W.: Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance. I. Komödie und Tragödie im Mittelalter. II. Die Anfänge der Renaissancetragödie. Halle 1890—92. — Cohen, G.: Geschichte der Inszenierung im geistlichen Drama des Mittelalters in Frankreich, ins Deutsche übertragen v. C. Bauer. Leipzig 1907. — Collier, J. P.: History of Dramatic Poetry. 3 Bde. London 1831, neue Aufl. 1879. — Comparetti, D.: Virgilio nel medio evo; deutsche Ausgabe Leipzig 1875. — Coussemaker, E.: Drames liturgiques au moyen âge, Rennes 1860. — Douai vgl. Catalogue général des manuscrits des bibl. publ. des départements. Bd. VI (1874) S. 327. — Du Méril, E.: Origines latines du théâtre moderne. Paris 1849. — Eckhardt, E.: Alte Schauspiele aus dem Breisgau (= Volkskunde im Breisgau. Herausg. . . . durch F. Pfaff. Freiburg i. B. 1906 S. 155ff.). — Endepols, H. J. E.: Het Decoratief en de Opvoering van het middelnederlandsche Drama etc., Amsterdam 1903. — Faral, E.: Les jongleurs s. S. 383. — Fijalek, J.: Srednowieczne ustawodawstwo etc., d. i.: Die mittelalterliche Synodalgesetzgebung der polnischen Bischöfe. Krakau 1893 (Separatabdruck aus Bd. XXX der Abhandlungen der histor.-philos. Abteilung der Akademie der Wissenschaften in Krakau). — Froning, R.: Das deutsche Drama des Mittelalters = Deutsche Nationalliteratur Bd. XIV, 3 Teile. Stuttgart o. J. (1891). — Gaspary, A.: Geschichte der italienischen Literatur Bd. I, Berl. 1885, II, 1888. — Gasté, A.: Les drames liturgiques des la cathédrale de Rouen. Annales de la faculté des lettres de Caen, 4e année 1888 S. 1ff., 95ff. — Gautier, L.: Histoire de la poésie liturgique du moyen âge. Les tropes I. Paris 1886. — Gloria s. S. 500. — Götz s. S. 4. — Gouvenain s. S. 436. — Graevius, J. G.: Thesaurus

antiquitatum et historiarum Italiae. Tom. VI. Pars II. Lugduni Batavorum 1722. — Guilelmi Blesensis Alda s. S. 26. — Hampe, Th.: Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis 1806. Nürnberg 1900 (auch in den Mitteilungen d. Vereins f. d. Geschichte Nürnbergs Bd. 12 u. 13). — Hanusz s. S. 357. — Hauréau s. S. 13. — Heinzel, R.: Abhandlungen zum altdeutschen Drama. Wien 1896. (Aus: Sitzungsberichte der Kais. Akad. d. Wissensch. in Wien Bd. 134). — Derselbe: Beschreibung des geistlichen Schauspiels im deutschen Mittelalter. Hamburg u. Leipzig 1898. — Hoffmann von Fallersleben, H.: Kirchenlied s. S. 312. — Derselbe: Horae belgicae s. S. 367. — Derselbe: Fundgruben für Geschichte deutscher Sprache u. Literatur. 2 Bde. Breslau 1830, 1837. — Hortis, A.: Studj sulle opere latine del Boccaccio. Trieste 1879. — Hugo von Trimberg s. S. 39. — Ilg, J.: Gesänge und mimische Darstellungen nach den deutschen Konzilien des Mittelalters. Programm, Urfahr bei Linz 1906. — Jonckbloet, W. J. A.: Geschichte der niederländischen Literatur, übers. v. W. Berg. 2 Bde. Leipzig 1870. — Jubinal s. S. 252. — Petit de Julleville, L.: Histoire du théâtre en France au moyen âge. 1. Les mystères. 2 Bde. Paris 1880. 2. Les comédiens en France au moyen âge. Paris 1885. 3. La comédie et les moeurs en France au moyen âge. Paris 1886. 4. Répertoire du théâtre comique en France au moyen âge. Paris 1886. NB. In den Fällen, wo der Leser durch Nachschlagen in den bibliographischen Verzeichnissen Julleville's von selber erkennen kann, aus welchen Quellen ich geschöpft habe, hielt ich ein besonderes Zitat für überflüssig. — Kalff, G.: Geschiedenis der nederlandsche Letterkunde Iste deel. Groningen 1905. IIde & IIIde deel. Groningen 1907. (NB. nicht zu verwechseln mit dem S. 483 zitierten Werk desselben Verfassers) — Keller, A. v.: Fastnachtsspiele aus dem 15. Jahrhundert, Stuttgart 1853 (28—30. Publikation des literar. Vereins), und Nachlese, Stuttgart 1858 (46. Publikation). — Lange, K.: Die lateinischen Osterfeiern. München 1887. — Langlois, E.: Recueil s. S. 181. Lavallièresche Sammlung. Zur Bibliographie vgl. Julleville, Répertoire S. 6, 20. — Lecoy s. S. 99. — Leendertz, P. jr.: Meddelnederlandsche dramatische Poëzie. Leiden 1907. — Legband s. S. 225. — Lier, L.: Studien zur Geschichte des Nürnberger Fastnachtsspiels, Diss. Leipzig 1889. — Lintilhac s. S. 100. — Ljunggren s. S. 354. — Mâle, E. s. S. 214. — Manly, J.: Specimens of the Pre-Shaksperean Drama. Vol. I, II 1897 (Athenaeum Press Series). — Mansholt, T.: s. S. 233. — Mansi, J. D.: Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio. 30 Bde. Florenz 1769 ff. — Marriott: A Collection of English Miracle-Plays or Mysteries. Basel 1838. — Martene s. S. 44. — Mentzel, E. s. S. 413. — Meyer, W. aus Speier: Fragmenta burana, Berlin 1901. — Meriasec s. S. 348. — Michels, V.: Studien über die ältesten deutschen Fastnachtsspiele. Straßburg 1896 (= Quellen und Forschungen etc. Nr. 77). — Milchsack, G.: Die Oster- und Passionsspiele. Literarhistorische Untersuchung etc. Wolfenbüttel 1880. — Minier, J.: Le théâtre à Bordeaux. Bordeaux 1883. — Moltzer, H. E.: Middelnederlandsche dramatische Poëzie. Groningen 1868. — Mone, F. J.: Altteutsche Schauspiele. Quedlinburg und Leipzig 1841. — Derselbe: Schauspiele des Mittelalters. 2 Bde. Karlsruhe 1846. — Müllenbach s. S. 24. — Mystère des trois Doms s. S. 277. — Nettesheim s. S. 344. — Norris, E. s. S. 347. — Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque du Roi (nationale, impériale). Paris 1787 ff. — Parfait, C. und F.: Histoire du théâtre

français depuis son origine jusqu'à présent. 15 Bde. Paris 1745ff. — Petrarca, F.: Epistolae de rebus familiaribus et variae ed. Fracassetti, 3 Bde. Florenz 1859ff. — Derselbe: Lettere delle cose familiari etc. volgarizzate e dichiarate con note da Fracassetti. 5 Bde. Florenz 1863ff. — Derselbe: Lettere senili volgarizzate e dichiarate con note da Fracassetti. 2 Bde. Florenz 1869f. — Pichler, A.: Über das Drama des Mittelalters in Tirol. Innsbruck 1850. — Recueil s. S. 181. — Reuschel, K.: Die deutschen Weltgerichtspiele des Mittelalters und der Reformationszeit, Leipzig 1906 (= Teutonia, Arbeiten zur germanischen Philologie. Heft 4). — Roediger s. S. 156. — Roy, E.: Études sur le théâtre français du XIVe et du XVe siècle. I. La comédie sans titre etc. et les miracles de Notre-Dame par personnages. Paris 1902. II. Le jour du jugement. Mystère français sur le grand schisme etc. Paris 1902. III. Le mystère de la Passion en France du XIVe au XVIe siècle. Étude sur les sources etc. Dijon u. Paris s. a. (1905). — Sacre rappresentazioni s. S. 324. — v. Schack, A. F.: s. S. 351. — Schönbach, A.: Über die Marienklagen. Graz 1874. — Schoenemann, O.: Der Sündenfall und die Marienklage, zwei niederdeutsche Schauspiele. Hannover 1855. — Schultz, A.: Das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger. 2. Aufl. Leipzig 1889 (2 Bde.). — Derselbe: Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert. Große Ausgabe. Wien 1892. — Schelling, F. E.: Elizabethan Drama. 2 Bde., London und New York 1908. — Sepet, M.: Origines catholiques du théâtre moderne. Paris s. a. (1901). — Streblow s. S. 153. — Thien, H.: Über die englischen Marienklagen, Diss. Kiel 1906. — Tiraboschi, G.: Storia della letteratura italiana. 8 Teile in 15 Bänden. Mailand 1822ff. — Torraca s. S. 304. — Traube, L.: Zur Entwicklung der Mysterienbühne (= Schauspiel und Bühne, herausg. v. Lepsius & Traube. Heft 1, München 1888, S. 49ff.). — Viollet-Leduc, M.: Ancien théâtre français etc. 10 Bde., Paris 1854—57. (Bibliothèque Elzévirienne). — Vogt, F.: Geschichte der mittelhochdeutschen Literatur, 2. Aufl. Straßburg 1902 (Separatabdruck a. d. 2. Aufl. v. Pauls Grundriß d. german. Philologie). — Voigt, G.: Die Wiederbelebung des klassischen Altertums oder das erste Jahrhundert des Humanismus. 2 Bde. Berlin 1880f. — Wackernell, J. E: s. S. 288. — Ward, A. W.: A History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne. New Ed. 3 Bde. London 1899. — Waterhouse, O. = The Non-Cycle Mystery Plays, together with the Croxton Play of the Sacrament and The Pride of Life. Ed. from the Manuscripts by O. W., with introduction and glossary. Early Engl. Text Soc. Extra Ser. CIV, 1909. — Weber, P.: s S. 217. — Wechssler, E.: Die romanischen Marienklagen. Ein Beitrag zur Geschichte des Dramas im Mittelalter. Halle 1893. — Weinhold, K.: Weihnachtsspiele und -Lieder aus Süddeutschland und Schlesien. Graz 1853. — Derselbe: Über das Komische im altdeutschen Schauspiel, Jahrbuch f. Literaturgeschichte I (1865) S. 1ff. — Wesselofski, Alexander: Boccaccio, seine Umgebung und seine Zeitgenossen. 2 Bde. Petersburg 1893, 94 (russisch). — Weydig s. S. 97. — Wilken, E.: Geschichte der geistlichen Spiele in Deutschland. Göttingen 1872. — Wirth, L.: Die Oster- und Passionsspiele bis zum 16. Jahrhundert. Halle a. S. 1889. — Worp, J. A.: Geschiedenis van het Drama en van het tooneel in Nederland. Bd. I, Groningen 1904. — Wright, Th.: Early Mysteries and other Latin Poems from the 12. and 13. Centuries. London 1844. — Wright, Th. & Halliwell, J. O.: Reliquiae antiquae. 2 Bde. London 1845. — Young, K.: s. S. 55. — Zimmermann, E. s. S. 225.

Register.

Bearbeitet von Wolfram Suchier in Halle a. S.

Abkürzungen.

A. = Anmerkung. f = folgende Seite. ff = zwei oder mehr folgende Seiten. Jh. = Jahrhundert. MA. = Mittelalter. ma. = mittelalterlich. u. ö. = und öfter (ist häufig fortgelassen).

Aachen, Aufführung eines Spiels von Lanseloet 1412 372 A. 2.
Aarau, Aufführung eines Spiels vom wilden Mann 1339 378.
Abaelard 66.
Abano, Pietro de — 497, 498 A. 2.
Abbeville, Bemühungen der Einwohner um eine Abschrift von Grebans Passion 1452 260.
—, Aufführung eines Mysteriums vom alten Testament 1458 268
—, Aufführung eines geistlichen Spiels bei epidemischer Krankheit 1488 174.
Abele spelen 368, 463.
Aberdeen, Lichtmeßprozession ohne dramatischen Charakter 169 A. 3.
Ablaß für den Besuch geistlicher Spiele 174.
—, Aufführung bei Gelegenheit eines — 1321 121 A. 1
Abraham und Hagar, Repräsentation des Araldo 326.
— *und Isaak*, Zwei englische Spiele des 15 Jh. 290.
— — —, Repräsentation (?), aufgeführt in Parma 1487 338.
— — —, Repräsentation des Feo Belcari 324f, 335.
Abrahams Opfer, französisches Mysterium 275.
— —, englische Spiele 291 A. 1.
Abstracta, personifizierte 461f, 477f, 487.
—, s. auch *Personifikation*.
Achilleis, Tragödie des A. Loschi 520ff, 526f.
Adam, ältestes Drama in französischer Sprache (12. Jh.) 80, 101, 127ff, 154, 351.
— *de la Hale*, Trouvere 400, 409, 485 A. 1; sein Jeu de la feuillée 390, 395ff; sein Robin und Marion 397ff.
— *von St. Viktor*, seine Strophenform, durch das Stabat mater berühmt 89.
Adelphoe des Terenz 573.
Adeodatus, Die Rettung des —, Nikolausspiel 98f.
Admiranda, Komödie des Giammichele Alberto Carrara 560f.
Adolf Erzbischof von Mainz, über geistliche Spiele 175.
Adrien, Mysterium von St. —, 208, 213 A. 3.
Adso von Toul, sein Libellus de Antichristo und dessen dramatische Bearbeitung 72ff.
Adventslauda 242 A. 4, 317.
Advokaten, Schwank vom schlauen — 400.
Aegidius Corboliensis 360 A. 2.
Aelred, englischer Zisterzienser 177 A. 4, sein Speculum caritatis 386 A. 2.
Aesopus 516.
Ästhetischer Wert der Mysterien 179f, 212.
Affra, De- et Flavio, sog. Tragödie 40.
Agamemnon des Seneca 522, 525.
Agnes, St., provenzalisches Legendendrama (Anfang des 14. Jh.) 153f.
Ahasverus, Spiel, aufgeführt in Deventer 1474 344 A. 1.

Aix, Aufführung von Dreikönigsspielen auf Veranlassung der Gräfin Garsenda von Sabran c. 1200 152.
Alanus ab Insulis, sein Anticlaudianus 466.
Alba, Herzog von 352f.
Alberti, Leone Battista 533, 551, seine Veranstaltung eines poetischen Wettkampfes 1441 527f.
—, sein Lustspiel Philodoxeos 545ff, 556 A. 2.
Albertini von Prato, Niccolò, Kardinal, regt Nikolaus Treveth zu seinem Tragödienkommentar an 493f, 503 A. 1.
Alda, Komödie des Wilhelm von Blois 25—29.
Aldo Manucci, seine Ausgabe von Albertis Philodoxeos 547 A. 1.
Alemannisches Bruchstück eines Osterspiels des 15. Jh. 247, 426 A. 3.
Alexander III., Papst 78.
— *VI.*, Papst 444.
Alexandre, Roman d'—, Handschrift mit Miniatur eines Marionettenkastens 391f.
Alexandriner bei J. Bodel 138.
Alfons X., König von Kastilien 381; sein Gesetzbuch 351.
—, König von Neapel 337.
Alione, piemontesischer Dichter, seine Farcen um 1500 434, 453.
Alkuin 66.
Allegorie im Antichristspiel 74; im Passionsspiel der Frankfurter Gruppe 226; im provenzalischen biblischen Drama 276; in den Coventry-Spielen 300.
— im niederländischen geistlichen Spiel 344f, 373.
— im Prolog von Milets Zerstörung Trojas 376.
—, lehrhafte — im Fastnachtsspiel 431; in den französischen politischen Satiren 441; in den Mysterien 461; in den Streitgedichten 462.
—, lustige 462f; in der französischen Literatur des Frauendienstes 479; politische 480.
— der Fabeln in Senecas Tragödien 517; dramatische s. *Moralitäten*.
Allegorische Darstellung der Seelenkämpfe 466; Festspiele 489f; Figuren in Datis Hiempsal 528; Gestalten 124, 173, 286, 300, 302, 352, 442, 484, 570; Gemälde 288; Personen in einer Farce 395; Personifikationen 313; Szene 217 A. 1; dogmatische Gespräche 343
Alsfelder Passionsspiel 122, 200, 201 A. 3, 204 A. 1, 205, 225f, 230, 243, 245, 362 A. 3; aufgeführt 1501 225.
Altaich s. *Hermann*.
Amantes, Los dos — del cielo, Drama Calderons 334.
Amboise, geplante Aufführung eines Mystère de Jules César 1500 377.
—, Aufführung einer Passion um 1500 267.
—, Passionsspiel von —, 205 A. 2.
—, *Georges* und *Louis d'* — 444.
Ambros 398 A. 1.
Amicus und Amelius, französisches Mirakelspiel 147, 333, 365.
— — —, Lübecker Fastnachtsspiel 430.
Amidanus 562 A. 1.
Amiens, Aufführung eines Possenspiels Roger Bontemps 1472 442.
—, Aufführung eines Streits zwischen Leib und Seele 1489 385.
—, Darstellung des „jeu de Dieu" 1401 253.
Amphitheater, zu Vorstellungen benutzt 168.
Amphitruo, Komödie des Plautus: spätrömische Umbildung 20, 533, 569; ergänzt durch Hermolaus Barbarus 574f.
Anachronismen in den Mysterien 197ff.
— bei Encina 353.
Analogien im komischen Drama 458.
Anastasia in provenzalischen Spielen 152.
Ancona, d' 316f.
Andeli, Henri d', sein Gedicht: Bataille des sept arts 25, 32.
Andreas, St., provenzalisches Mysterium 273 A. 2, 287.
Andria, Komödie des Terenz 387 A. 2, 572, 576; übersetzt von Notker Labeo 2, 519 A. 3.
Androgynos, Lustspiel des Menandros 27.
Andronicus s. *Livius*.
Angelico, Fra 308.
Angers, Aufführung eines Spiels von Robin und Marion 1392 399.
—, Aufführung der Passion Grebans in der Umarbeitung des Jean Michel 1486 165, 265.

Angers, Auferstehungsspiel von —, aufgeführt 1456 165, 206, 259f.
—, Passionsvorstellung 1446 259.
Anglonormannische Sprachformen im Adamsspiel 127.
Anglonormannisches Auferstehungsspiel 132f, 256 A. 1.
Angoulême 71.
Anibaldi, römisches Geschlecht 340.
Anna, Königin von Frankreich 441.
Ansedisius 508.
Antechrist, Tournoiement de l' —, des Huon de Méri 466.
Antichrist, Mysterien vom — in Frankreich 274f.
—, Zwei Fastnachtsspiele vom — 237f, 251, 416.
Antichristdramen 72—78, 122f, 135f. 205, 237f, 251, 274, 297f, 306, 317.
— s. auch *Gericht, jüngstes; Weltende.*
Antichristspiel des 15. Jh. 237f.
— s auch *Tegernseer Antichrist.*
Anticlaudianus 12.
Antonius, St., provenzalisches Mysterium 287f.
— *Panormita* s. *Beccadelli* 337 A. 2.
Antwerpen, dichterischer Wettkampf (Landjuweel) 1496 und 1561 482.
Aphrodisia, Komödie des Pier Candido Decembrio 561.
Apostelmysterium, französisches 198; aufgeführt in Bourges 168.
— des Simon Greban 212, 272f.
Aquila, Stammort zweier Laudensammlungen 319; einer italienischen Repräsentation 195.
—, Predigttext im Archiv zu — 320.
Aquileja, liturgisch-dramatische Osterfeier 305.
—, Aufführung eines Herodesspiels im 14. Jh. 305 A. 1.
Araldo Benci 325, sein Spiel von Abraham und Hagar 326.
Aranda, Konzil von — 1473 351.
Archipoeta 3, 75.
Archithrenius 12.
Aretino, Leonardo 352; s. *Bruni.*
Ariosto, Francesco, sein Dialog Isis, aufgeführt 1444 in Ferrara 576f.
—, *Lodovico* 533.
Aristophanes 396f, übersetzt von Bruni 545 A. 1.
—, sein Plutus 486.
Aristoteles, seine Poetik 15, 514.
— seine Politik 551.
Aristoteles, in Mysterien zitiert 199.
—, Kolleg Mstows über seinen Liber meteorum 567 A. 1.
— im Nornberger Fastnachtsspiel 412, 416.
—, *Vom verliebten* —, Fastnachtsspiel 427.
—, *Vom weisen* —, Nürnberger Fastnachtsspiel 416
Arles, Aufführung einer Histoire ou jeux de la ville de Constantinople 377.
—, Brevier des 12. Jh. 63.
Armagnac, Gefangennahme des Grafen von —, Prozessionsaufführung in Mailand 1423 377.
Armonio s. *Harmonius.*
Arnold s. *Immessen.*
Arnoute, Spiel von —, aufgeführt 1431 373.
Arnway, John, Mayor von Chester 1268/76 296.
Arras 137; Passionsspiel von — 162 A. 3, 185, 194f, 196 A. 2, 198, 205, 251, 257, **258f**, 262, 264, 266 A. 1, 362 A. 3, 363; illustrierte Papierhandschrift desselben 212, 273.
—, Aufführung (?) von Robin und Marion des Adam de la Hale 397, 399.
Ars moriendi 473.
Artus im Fastnachtsspiel 415, 428, 430.
Artussagenkreis 415.
Arztszenen in Fastnachtsspielen 417, 420, 424; in Farcen 455.
Ashburnham-Handschrift, darin Farcen 432 A. 1, 433 A. 2; eine Moralität 480 A. 2.
Asinaria des Plautus 577.
Assisi, Stammort einer Laudenhandschrift 314f, 316 A. 1.
Assomption, aufgeführt in Bayeux 1351 (?) 135 A. 2
Astrologue, Sottie nouvelle de l' — (1498) 444.
Audenarde, dichterischer Wettkampf 1408 482.
Auferstehungsdrama 48.
—, französisches, des 12. Jh. 132, 174 A. 3.
— s. auch *Eschatologisches Drama.*
Auferstehungsfeier, Ursprung und Entwicklung der liturgisch-dramatischen — 43ff.
Auferstehungsspiel, anglonormannisches 132f, 256 A. 1.

Auferstehungsspiel von Encina 353.
—, englisches 303.
Auferstehungsszene, Parodie derselben in der Erlauer Handschrift 201 A. 2.
Auferweckung des Lazarus, zwei kleine Dramen 69.
—, altes Spiel 165.
— s. auch *Lazarus*.
Augsburg, Passionsspiel von — 177, 182, 191, 200, 213, 219, **232**; Handschrift 210.
—, Aufführung des Spiels von Herodes dem Kindermörder u. a. unter Gerhoh von Reichersberg 96f.
—, Entstehungsort einer Fastnachtsspielhandschrift 422 A. 2, 425.
—, Handschrift von Legendendramen 236.
—, Liturgisches Buch von —, mit Kirchengesängen der Ereignisse des Ostermorgens 47.
Augustinus, seine (?) Predigt gegen die Juden als Quelle der Prophetenspiele zur Feier des Weihnachtsfests 61ff, 90, 351.
— gereimte Bearbeitung der Predigt 63.
— im geistlichen Spiel 224, 226.
—, seine Confessiones 527 A. 1.
—, sein Werk De civitate dei 495; kommentiert von Treveth 493.
Aulularia des Plautus 19f, 29f, 453, 557, 564 A. 2, 569f; übersetzt von Joachim Greff 1535 239 A. 2, zwei Ergänzungen des fehlenden Schlusses 571ff.
Aunai, Aufführung eines Theophilusmirakels 1384 151, 213.
Aurispa, seine Auffindung des Terenzkommentars des Donatus 1433 576 A. 1.
Ausstattung, 79; Glänzende — der Mysterienaufführungen 213, 306f.
— der Moralitäten 487.
Autun, Einladung zum Mysterium von St Lazarus 1516 221.
—, Errichtung eines Amphitheaters 1536 168.
—, Passionsspiel von — 133 A. 1, 174 A. 3, 205 A. 2, 256, 258 A. 2.
—, Stammort einer Handschrift des Passionsspiels 256.
Auvergnatisches Passionsspiel 167 A. 4, 192, 197 A. 1, 266f.
Auxerre, Passionsaufführung 1462 256 A. 2.
Averroes, seine arabische Paraphrase der Aristotelischen Poetik 15.
— in der Condamnation des Banquets 481.
Aversa, Stammort von Spielen, niedergeschrieben 1561 u. 1575 339 A. 1, 353.
—, Aufführung einer Mysterienszene im 16. Jh. 276 A. 1.
Avicenna in der Condamnation des Banquets 481.
Avignon, Aufführung von Farcen 437.
—, Fronleichnamsspiele des 15. Jh. 173 A. 1.
—, auswärtige Universitätsaufführungen verboten 438.
—, im Wirkungskreis der historisch-realistischen Kunst 218.

Babio, lateinische Elegienkomödie 14, 25, 31, 32 A. 1, 34f.
Bacchides des Plautus 533 A. 2, 569, ergänzt von Beccadelli 570f.
Backbyter, Figur in den Coventry-Spielen 301.
Badin, stehende komische Figur in französischen Farcen 448, 455.
Badover, Giacomo 560.
Bagnolet, Le Franc-Archer de —, komische Soloszene 456.
Baist 351.
Baldemar von Peterweil, seine Dirigierrolle zu seinem Spiel (14. Jh.) 224, 227.
Balladenstrophen, Ballata maggiore, im Spiel von Johannes d. Täufer u. St. Lucia 339; in Lauden 314f, 318; im Weihnachtsspiel von Siena 323.
Bamberg, Troparium 45 A. 2.
Bar-sur-Aube, Aufführung eines Spiels vom heiligen Machutius (Maclovius) 1408 280.
Barbara, französisches Mysterium von der heiligen — 182 A. 1, 278f, 286.
—, Spiel von St. —, aufgeführt durch compagnons étrangers in Decize 1489 222.
—, St., italienische Repräsentation 329, 333, 335
Barcelona, Prozessionsspiel zur Fronleichnamsfeier 234 A. 1, 351; sein dramatisches Element 172.
Bari, Text eines geistlichen Dramas 304 A. 2.
Barking, engl. Nonnenkloster, Stammort eines Textes 578.

Barlaam und Josaphat, französisches Mysterium des Jean le Prieur 283.
— — —, italienische Repräsentation 325, 329, 333.
— — —, dramatisierte Marienlegende 146, 150, 474.
Barocelli, Stefano 339.
Bartfeld, Aufführung eines Osterspiels 169 A. 2.
Bartholomaeis, de 309 A. 3, 337 A. 1.
Bartholomaeus Scyta 566 A. 2.
Barzizius, Antonius, seine Komödie Cauteraria 556 ff., 565.
Barzizza, Gasparino da —, genannt in Brunis Poliscene 545.
Basel, Handzeichnung des Jesusknaben im Tempel 217.
—, Konzil von — s. *Concile*.
Basoches, Basochiens 439 ff, 452.
Bassingburne bei Cambridge, Aufführung eines Spiels vom heiligen Georg 1511 289.
Baucis, mittelalterliche Komödie in terenzischem Geiste 28 ff.
Baude, Henri, sein politisches Stück, aufgeführt von der Pariser Basoche 1486 443.
Baudino, Domenico di —, beabsichtigte Vorlesungen über Senecas Tragödien 518.
Bauer und Edelfrau, Nürnberger Fastnachtsspiel 416.
Bauern, ihre Verspottung in Fastnachtsspielen 420; in Farcen 454; ihre Namen 420. 579.
Bautzen, Aufführung eines Dorotheenspiels 1413 239.
Bayeux, Aufführung einer Nativité (und einer Assomption?) 1351 135.
Beauvais, Text des 12. Jh. 52 A. 2.
—, geistliches Drama Daniel 67.
Bebel, Heinrich, seine Facetien 179, 201 A. 1.
—, über Pamphilus 41.
—, seine Anekdote vom Passionsspiel 200 f.
Beccadelli, Antonio, gen. Panormita, Verfasser des Hermaphroditus 548 f, 551; über christliche Spiele in Toskana 337 u. A. 2.
— als Plautuserklärer 568.
—, seine Ergänzung der Bacchides des Plautus 570, 572.
Beda 195.
Beifallklatschen 6, 543 f, 547, 564, 573, 577.
Beifuß, Name eines Juden in einem Frankfurter Spiel 204.
Bekehrung Pauli s. u. *Pauli*.
Belagerung s. *Orleans*.
Belcari, Feo, seine Rappresentazione von Abraham und Isaak, aufgeführt 1448 324 f; in der Kirche 335.
Bellanti, Freund Filelfos 551.
Bellieti, Jean, Farcendichter in Avignon 439.
Belludi, Luca, Franziskaner 508.
Benedictus Levita, seine Kapitulariensammlung 384 A. 4.
Benedikt XI., Papst 494 A. 2.
— *XIII.*, Papst 136.
Benediktbeuren 101, 131; Osterspiel 83 ff., 112.
—, Passionsspiel 87 f, 132, 185, 232, 247.
—, Weihnachtsspiel 90 ff, 96, 204, 224.
Benedix, sein Lustspiel: Gott sei Dank, der Tisch ist gedeckt 451.
Berceo, seine undramatische Marienklage des 13. Jh. 350 f.
Berchorius 196 A. 1.
Bergamo, Handschrift von Carraras Admiranda 561 u. A. 2.
Bergerie de Mieux-que-devant, Possenspiel mit politischer Satire 442.
Berlin, Königl. Bibliothek: Druck der Poliscene mit Randnotizen 567 A. 1.
Berliner Osterspiel 107, 111.
Bern, Aufführung eines Spiels von den zwölf Planeten 1506 484 A. 2.
—, Fastnachtsspiele c. 1500 428.
—, Handschrift der Baucis in der Bibliothek 28.
Bernard de Menthon, St., französisches Mysterium des 15. Jh. 252 A. 1, 285 f, 348.
Bernardus de Botone, seine glossa ordinaria zu den Dekretalen Gregors 94 f., 384 A. 4.
— *Silvester*, seine Kosmographie 12.
Berner und Wunderer, Fastnachtsspiel vom — 414, 416.
Bernhard, der heilige, 186.
—, seine Schriften Quelle für Mysterien 188.
—, einer seiner Traktate als Quelle zu unser frouwen klage (13. Jh.) 248.
— *von Chartres*, sein Mathematicus, keine Tragödie 40.
— — —, sein Gedicht de paupere ingrato 40.
— *von Menthon* s. *Bernard*.

Berta, Spiel von — 145, 166 A. 6.
Bertaux 218.
Berthold von Holle, sein Crane, dramatisiert als Lübecker Fastnachtsspiel 430.
Besançon 55 A. 1, 56 A. 1.
—, Aufführung eines Totentanzes 1453 465.
Béthune, Darstellung einer Sottie der Bezwingung Lütticbs durch Karl den Kühnen 1468 377, 444.
Bettler, Spiel vom blinden — (c. 1285) 399 f., 409.
— in französischen Mysterien 273; blinde 206.
Beverley, Aufführung eines Auferstehungsspiels 155 A. 2.
—, Pageant „Sleeping Pylate" 292 A. 1.
—, *Jan van*, Volksbuch 345 A. 2.
Biard, Philipp 256.
Biblische Dramen, französische — im 14. Jh. 135.
—, provenzalische 275 f.
Bien-Avisé, Mal-Avisé, Moralität, aufgeführt in Rennes 1439 476 f, 480, 485 A. 1.
Bildliche Darstellungen von Terenzischen Szenen in ma. Handschriften 6 f.
Bilsen bei Limburg, Dreikönigsspiel, Text des 11. Jh. 57 ff, 60, 133.
Blinden, Spiel vom — (c. 1285), 399 f, 409.
— in französischen Mysterien 206.
Blois, Vitalis von — s. u. *Vitalis*.
—, *Wilhelm von* — s. u. *Wilhelm*.
Boccaccio 514, 518 f, 544; sein Decamerone 431 A. 1, 449 A. 2, 517, 558 f, 564.
—, seine Geschichte von der Eselsbrücke, dramatisiert 431, 450.
—, sein Leben des Petrarca 531, 532 A. 3.
—, seine Novelle Griseldis, im 15. Jh. dramatisiert 330, 365.
—, seine Abschrift vom Terenz 533.
—, seine Vorstellungen von der antiken Tragödie 516; sein Eifern gegen die comici poetae 517.
—, seine Beschäftigung mit den römischen Komödiendichtern 533.
—, erwähnt den Pamphilus 33.
—, Figur in der Vengeance 274.
Boccasini, Niccolò, Bischof, später Papst Benedikt XI. 494 A. 2.
Bock als tragisches Tier im Mittelalter 10, 512.
Bodel, Jean, sein Drama Nikolaus 137 ff, 205, 362, 390, 578.
Boethius 496, 515, 517; seine Consolatio philosophiae 499, 502; ma. Erklärer 1 A. 2; Notkers Kommentar 4; kommentiert von Treveth 493 f, 515 A. 2.
Bologna, Approbation der Ars dictandi des Buoncampagno 512.
—, Fronleichnamsprozession 1492 309 f.
—, Plautusstudium um 1450 568.
—, Prozessionsspiel in einer Handschrift von 1482 309 A. 3, 337 A. 1.
—, die porta Ravegnana 535 A. 2.
Bolsena, das Wunder der Messe von — in einer Lauda 318.
Bonaventura, seine Meditationen, Quelle für Mysterien 188, 189 A. 1, 190, 194, 215, 218; für Lauden 317; für Repräsentationen 325.
Bonenfant, Name eines Juden im niederdeutschen Theophilus 241.
boniments der Marktschreier 258 A. 2.
Bontemps, Roger, Possenspiel, aufgeführt in Amiens 1472 442.
Bordeaux, Aufführung einer Farce durch junge Juristen in einem Privathause 1545 437.
—, Karfreitagsspiel 1503 275 A. 4.
Bordesholmer Marienklage 248.
— Osterspiel 303.
Borghini, sein Bericht von dem Vor- und Nachspiel der Repräsentationen 326.
Borgia, Caesar 439, 444.
Borselli, sein Bericht über die Bologneser Fronleichnamsprozession 1492 309 f.
Botadieu, Person einer verlorenen provenzalischen Passion 275.
Botulph, englisches Spiel von St. — 301.
Bouchet, Jean, seine Epistres moralles 443 A. 2.
Bougoinc, Simon, seine Moralität L'homme juste et l'homme mondain 477.
Bourges, Vorstellung des großen Apostelmysteriums im Amphitheater 1536 168.
Bower 458.
Bozen, Aufführung im Freien 1514, Situationsplan 167 A. 2.
—, Aufführungen von Passionsspielen seit 1476 228 f.

Boxen, Passionsaufführung 1514 179, 228, 230.
Braune 117.
Brautwerbungsszene, Nürnberger Fastnachtsspiel 411 A. 1, 415, 420.
— von H. Folz 424.
Breda, Aufführung eines Mirakelspiels von Smeken c. 1500 345.
Brescia 503 A. 1.
Bretagne, Geistliche Spiele in der — 348f, 360.
Bretonisches Passionsspiel 174, 200, 349.
Briançonnais, Aufführungen der Vengeance 273 A. 2.
Brigitta, St., ihre Revelationen Quellen für Mysterien 189.
—, ihre Visionen 190.
Brüderschaften, englische 467.
—, französische, ihre Aufführungen 137.
— in Perugia 317; in Pordenone 318; von Aquila 319.
—, s. auch *Bußbrüderschaften*, *Passionsbrüderschaft*, *Puy*.
Brügge, Aufführung eines Tötentanzes 1449 219 A. 3, 465.
—, Bewilligung einer jaarwedde für Roovere 1465 484.
Brüssel, Aufführung des Spiels von den sieben Freuden Mariae um die Mitte des 15. Jh. 164, 483.
—, Aufführung eines Spiels von Mariä Verkündigung 1444 344.
—, eine Handschrift der Nationalbibliothek 367 A. 1.
Brun von Schönebeck (1276) 241 A. 1.
Bruni, Leonardo 533, 535 A. 2.
—, seine Komödie Poliscene 540ff.
—, seine Aristophanesübersetzung 545 A. 1.
Bruno, Giordano 533.
Bühnenanweisungen 61, 68, 87, 92, 107, 112, 126, 130, 153, 156, 240, 256, 317, 321, 349, 370f, 408, 411 A. 1, 449 A. 1, 471.
—, s. auch *Spielanweisungen*.
Bühnenwesen, das antike, im MA. mißverstanden 5—7, 513ff, 530, 575f.
Bulaeus, seine Historia universitatis Parisiensis 438 A. 1.
Bullinger, seine Lucretia 104 A. 1.
Buonaccorsi, Filippo, (Callimachus), seine Biographie Gregors von Sanok 567.
Buoncampagno, Approbation seiner Ars dictandi in Padua 1225 512.
Burckhardt 491.
Bürger, früheste Aufführung durch — in Frankreich 151, 164 A. 2.
Burg der Beharrlichkeit, englische Moralität des 15. Jh. 168, 222, 299, 468f, 471, 475, 488.
Burgund, Herzog von —, Fastnachtsspiel 422.
Bursa, Benedetto, seine Vorträge über Rhetorik, Cicero und Plautus 568.
Buskenblaser, niederländisches Possennachspiel 404.
Bußbrüderschaften und ihre Lieder in Italien 310f, 314.
Buße, Allegorien vom Weg der — 467, 475.
Buti, Francesco da —, seine Erklärung des Worts Tragödie 10.
Buxarius s. *Barzizius*.

Caecilius, lat. Bearbeiter von Menandros' Androgynos 27.
Caesar s. *César*.
Caesarius von Heisterbach 89 A. 1.
Cahors, Mirakelaufführung der Bürger 151.
Calderon, seine Fronleichnamsspiele 486.
—, sein Drama „Los dos amantes del cielo" 334.
Callimachus s. *Buonaccorsi*.
Calliopius, seine Textrezension der Terenzischen Komödien 5f, 519; als Rezitator derselben, als Prologsprecher in Ferrara 576.
Caloria, Tommaso, in Petrarcas Briefen an ihn sind des Plautus Lustspiele zitiert 530.
Calw, Aufführung der Passion in der Oktave des Fronleichnams 1407 174.
—, ein drama bibliorum 1498 aufgeführt 233 A. 4.
Cambrai 406 A. 2; Aufführung eines Auferstehungsdramas in der 2. Hälfte des 14. Jh. 135.
—, Aufführung einer Farce auf einem Wagen 417 A. 4, 437 A. 1.
Cambridge, Aufführungen in Universitätskreisen 1386 457, 579.
—, Aufführung eines ludus filiorum Israel 1350 69.
Can Grande della Scala, Tyrann von Verona 503, 513, 516.
Canterbury, Aufführung der Moralität a goodly Interlude of Nature des Henry Medwall nach 1486 472.

Cantica canticorum 11 A. 1.
Cappellari, Tommaso — von Rieti 552.
Carnal im allegorischen Streitgedicht 463 u. A. 1.
Carrara, Giammichele Alberto, seine Komödie Admiranda 560f.
Cartier 377 A. 2.
Casina des Plautus 530.
Castellani, Castellano, 325; seine Repräsentationen 328f, 333f, 336; seine Repräsentation von St. Onofrio 329; vom verlornen Sohne 329; seine dramatische Passion 190, 329; seine Euphrasia 328, 336.
Castellano, Kommentator der Ecerinis des Mussato 513.
Castle of Perseverance s. *Burg der Beharrlichkeit.*
Cato, ein Zitat aus seinen Sprüchen in Grebans Passionsspiel 263 A. 1.
causes grasses 440.
Cauteraria, Komödie des Barzizius 556ff, 565.
Cavazzoli, Galasso de', erwähnt seinen Landsmann Loschi 523.
Caxton 473 A. 2.
Celestina, spanisches Lesedrama 32 A. 1, 42.
Celtes, Konrad 414 A. 1; veröffentlicht 1501 Hrotsvithas Dramen 18.
César, Jules, Mystère, aufgeführt (?) in Amboise 1500 377.
Chacun 474 A. 1.
— *qui met tout en son sac*, Moralität 485 A. 2.
— s. auch *Elckerlijk, Everyman, Jedermann.*
Chambers 393 A. 1, 414 A. 1.
Chamisso, lobt die mittelalterlichen Mysterien 181.
Chantilly, Handschrift von Moralitäten 480 A. 2.
Charaktermasken 413, 457; s. auch *Maske.*
Charité, franz. Moralität d. 15./16. Jh. 80
Charlemagne, Mistere de Saint —, verloren 285.
Charnau und Caresmo, Streitszene, aufgeführt in Tours 1485 462.
Chassanaeus, sein Bericht über das Amphitheater in Autun 168.
Chastellain, seine Moralität, aufgeführt 1468 489.
—, sein Klaggedicht auf Philipps des Guten Tod 489 A. 2.
Chaucer, Erwähnung des Ungehorsams der Frau Noah 209 A. 1.
—, Spuren seiner Tragödienlektüre 519.
Chaumont, Darstellung der Geschichte Johannes des Täufers 172f, 294 A. 1.
Chaussard, Drucker von Farcen in Lyon 432.
Chelles bei Paris, Passionsaufführung 1395 252.
Chesnaye, Nicolas de la —, seine Moralität Condamnation des Banquets 481, 488.
Chester, älteste Aufführungen 1462 296.
— *Plays* 77 A. 1, 208, 209 A. 1, 290, 296ff, 299, 363.
— ihre Strophenform 180.
— die Handschriften 211 A. 1, 296.
Chlodwigs Bekehrung zum Christentum, dramatisiert als Marienmirakel 146.
Choliamben 561.
Chor in Senecas Tragödien 496, 502, 522ff.
— im deutschen Drama 220 A. 1.
— im altenglischen Drama 509.
— in Loschis Achilleis 522.
— in Corraros Progne 524f.
— im Renaissance-Pamphilus 42.
Chorgesänge, lateinische 102; in den deutschen Spielen des MA. 127.
Chorikios, seine Rede über die Mimen 389 A. 3.
Chrisis, Komödie des Enea Silvio Piccolomini 1444 561ff, 572.
Christ ist erstanden 50, 84, 110, gesungen am Schluß eines Frankfurter Spiels des 14. Jh. 225; eines Egerer und Innsbrucker Spiels 231.
Christi . . . s. u. *Christus.*
Christina, englisches Spiel von St. — 301.
Christi, Ludus —, aufgeführt in Cividale 1298, erweitert 1303 306
—, *Ludus corporis* —, Ludus Coventriae 298.
—, — —, in Beverley 292 A. 1.
—, Repraesentatio Passionis et Resurrectionis —, aufgeführt in Padua 1244 306.
— *Geburt*, s. *Incarnation* und *Nativité.*
— *Grablegung* s. u. *Grablegungsspiel.*
— *Höllenfahrt*, altengl. Gedicht des 13. Jh. s. *Harrowing of Hell.*
— *Wiederkunft* 70f.

Χριστὸς πάσχων, Drama des 11./12. Jh. 359.
Christus, als Weisheit allegorische Gestalt einer englischen Moralität 470.
— als Mittelpunkt der kirchlichen Bühne 48.
—, s. auch u. *Jesus*.
Chrysanthus und Daria, Florentiner Repräsentation 325, 329, 333f.
Chrysoloras, Lehrer Vergerios und Brunis 535 A. 2, 541.
Chur, Aufführung eines Antichristspiels 1517 237.
Cibrario 383 A 5, 392 A. 3.
Cicero 513, 516, pro Caelio 389 A. 1.
—, seine zweite Philippische Rede 388.
—, seine Tusculanen 530.
—, in Mysterien zitiert 199.
— im Nürnberger Fastnachtsspiel 412.
Cistellaria, Komödie des Plautus 544, 557.
Cividale, Aufführung eines ludus Christi 1298, mit einer Erweiterung 1303 306.
—, Prozession mit lat. Verkündigungsszene, aufgeführt im 14. Jh. 70 A. 1, 307 A. 1.
—, mehrtägige Aufführung eines Pfingstspiels 1298 163.
—, Stammort einer Handschrift einer liturgisch-dramatischen Osterfeier 305.
Clemens von Metz, Mysterium vom heiligen — 202, 282.
—, französischer Mysterientext des 15. Jh. 252 A. 1.
Clerico et puella, Interludium de —, dramat. Gedicht 157 A. 1, 401f, 457.
Clermont, Einschiebung eines Zwischenspiels, eines lustigen Jagdabenteuers, in eine Passion 1477 207.
—, Portal von Notre Dame du Port 219 A. 4.
Cloetta 520 A. 1.
Clowns 201, 388.
Codrus s. *Urceo*.
Collier 475.
Colonna, Agapito, Kardinal 534 A. 1.
—, *Giovanni* 531, 534 A. 1.
—, *Guido von* — 519 A. 2, 530; Hauptquelle für Jacques Milets Drama von der Zerstörung Trojas 375.
—, *Oddone*, später Martin V. 534 A. 1.
—, *Prospero*, Kardinal 534 A. 1.
—, *Stefano*, Kardinal 534 A. 1.
Columpnarium, lateinisches Prosadrama der Humanistenzeit 534 A. 1.
Compagnia del Gonfalone 104 A. 1, ihre Aufführungen von Passionsspielen im Kolosseum 339f.
— von Sancta Sanctorum in Rom 340.
Comparini 566 A. 1.
Compiegne, Dreikönigsspiel, Text des 11. Jh. 57.
Concile de Bâle, Mystère c. 1432 480.
Condamnation des Banquets, Moralität des Nicolas de la Chesnaye 481, 488.
Confabulatio coquinaria, Studentenscherz des Ugolino Pisani 547, 552.
Coninc, Spiel van den verloorne —, aufgeführt 1434 379 A. 1.
Constantini und Helene, historia —, 1474 in Nürnberg aufgeführt 251 A. 5.
Constantinople, jeux de la ville de —, aufgeführt in Arles 1460 377.
Contrafazedor, provenzalische Bezeichnung der Spielleute 381.
Convenevole, Lehrer Petrarcas 513; unterrichtet den Kardinal N. Albertini von Prato in den freien Künsten 494.
Copland, William, seine Ausgabe der Robin-Hood-Balladen c. 1550 458.
Coquillart, sein Plaidoyer 432 A. 1, 433 A. 2, 446.
Coriolans Geschichte, Prozessionsaufführung in Mailand 1453 377f.
Cornazzano, Antonio, vielleicht Verf. der Komödie Fraudiphila 558 A. 2.
Cornisches geistliches Drama 190, 197, 347f.
— Fragment eines Dramas (14. Jh.) 403.
Cornwall, Mysterienaufführungen in Amphitheatern 168.
Corraro, Gregorio 520; seine Tragödie Progne 523ff, 533.
Cortois d'Arras, französisches Gedicht c. 1200 157 A. 3, 382f.
Cortona, Laudensammlung von — 311, 313.
Courtois, Jongleur, Verfasser des Cortois d'Arras 382 A. 3.
Coussemaker 398.
Coventry, Aufführung eines Festspiels zum Empfang Heinrichs VII. 489.
—, Aufführung eines Kampfspiels 377.
—, Fronleichnamsspiele der Zünfte im 15. Jh., der Franziskaner 1538 298.
—, Zunftspiel 208 A. 3.

Coventry-plays 157 A. 3, 164, 197, 200, 211 A. 1, 222, 290, **298f**, 363, 469.
Crane des Berthold von Holle, dramatisiert als Lübecker Fastnachtsspiel 430.
Credo, Spiel vom —, aufgeführt in York seit 1446 468.
Cremona, Antonio, Freund Beccadellis 549
Crispinus und Crispinianus, französisches geistliches Drama 180, 251, 279f.
Croxton, englischer Ortsname in der Einladung vor dem Spiele vom Hostienmirakel 222.
Cry, vor einer Pariser Aufführung 1541 221.
Curculio des Plautus 564.
Curia, Farce du — 389 A. 3.
Cymbeline Shakespeares 145.

Daniel, geistliches Drama des Hilarius 66f, 183.
— *und Susanna*, Fastnachtsspiel 251, 412 A. 2.
Dante 187, 497, 500, 502, 516.
—, seine göttliche Komödie 515; Benennung als Komödie 12f.
Dares Phrygius, seine Historia de excidio Trojae 521.
Darsteller 5, 135, 150ff, 159, 577, 579.
— im deutschen geistlichen Spiel 49f, 96, 106, 110, 127, 427.
— der Mysterien 200, 221f.
— im englischen Mysterium 294 A. 1.
— ihre Konflikte mit den Behörden 436.
— im französischen Marienmirakel 151.
— der Lauden 318.
— s. auch *Schauspieler* und *Stumme Person*.
Dati, Giuliano, Bearbeiter eines Textes der Passionsaufführungen im Kolosseum 340f.
—, *Leonardo*, seine Tragödie Hiempsal 527ff.
Dauphiné, Heimat der provenzalischen dramatischen Heiligenleben 287.
David und Goliath, Spiel, aufgeführt in Deventer 1500 344 A. 1.
Deáki, dramatische Szene eines Osterspiels der Kirche in — 358.
Débats 462.
Debs, Benedikt, latoinischer Schulmeister in Bozen 228, 245.
Decamerone s. *Boccaccio*.
Decembrio, Angelo, berichtet in seiner politia literaria von Ugolino in Ferrara 552f, von Plautusverehrern 569 u. von Calliopius u. Histrionen 576.
—, *Pier Candido* 532 A 1.
—, — seine Komödie Aphrodisia 561.
Decize, Aufführung eines St. Barbaraspiels durch „compagnons étrangers“ 1489 222.
Defloratiousprozeß, französische Farce 446, 452, 456.
Deklamation 30, 32. 38.
Delft, Dreikönigsspiel 213 A. 3.
Demosthenes, genannt in Brunis Poliscene 545.
De' Roberti, Dionigi — 514; sein Kommentar zu Senecas Tragödien 517.
Deschamps, Eustache 431 A. 3, seine französische Bearbeitung des Geta 42 A. 1.
—, seine Erzählung eines Schwankes vom schlauen Advokaten und seinem noch schlaueren Klienten 400f, 446.
—, sein Streitgedicht der vier Ämter 464.
Desiderius von Langres, Mysterium vom heiligen — 198, 282.
Deventer, Aufführung eines Fastnachtsspiels van Lijsken 1470, Aufführungen der Schmiede seit 1544 406 A. 3.
—, Aufführung eines Spiels durch Schüler 1347 395 A. 1.
—, Aufführung eines Passionsspiels 1394, eines Theophilus 1436, eines Ahasverus 1474, eines Spiels von David und Goliath 1500 344 A. 1.
Devozionen, italienische 230 A. 1, 321ff, 335.
Dialog, Bedeutung dieses Wortes bei Lovato 499.
Dialoge (diverbia) in Rom 5.
Dichterkrönung Mussatos 512; Ugolino Pisanis 551.
Didaskalien 77 A. 1, 216, 250; in den Dramen des 14. Jahrh. 127; im Dreikönigsspiel 58; in italienischen Repräsentationen 334; in Carraras Admiranda 561; in Ariostos Isis 577.
— s. auch *Spielanweisungen*.
Didier s. *Desiderius von Langres*.
Die, Karfreitagsaufführung 1484 85 A. 1.
Diessenhofen, Wandgemälde daselbst 408 A. 1.
Diest, Aufführung eines Spiels von

Lanseloet durch Gesellen aus — in Aachen 1412 372 A. 2.
Diest, Peter von, s. *Diesthemius.*
Diesthemius, Petrus, seine niederländische Übersetzung der Moralität Everyman 472.
Dietrich von Bern und der Wunderer, Fastnachtsspiel 414, 416.
Digby-Mysteries 211 A. 2, 301, 302 A. 1, 303.
Dijon, Darstellung einer Farce 1447 434, 436.
—, Einschiebung einer Farce in ein Mysterium vom heiligen Eligius 1447 207.
—, Aufführung von Farcen in Privathäusern 1489 437.
—, Aufführung eines Spiels von der Eroberung Genuas 1514 377.
—, Reisealtar des Herzogs von Burgund 216 A. 3.
Dionysius, französisches Mysterium von St. — 280f.
— *Areopagita* 195.
Dirigierrolle des Baldemar von Peterweil 224f, 227, Friedberger 225.
Dit de l'herberie, Monolog des Rutebeuf 383.
Diverbium 5, 577.
Doktor s. *Expositor.*
Domenichi, Lodovico, verwertet Corraros Progne 1561 527.
Domherr und Kupplerin, Nürnberger Fastnachtsspiel 416, 424.
Dominicus, Vom Wunder des —, Repräsentation 318.
Domixio, Pietro 566 A. 1.
Doms, Mystère des Trois — 1509 179 A. 1, 184 A. 1, 277 A. 2, 278 A. 1, 362 A. 2.
Donatello 199.
Donatus 505, 540 A. 1, sein Terenzkommentar 7, 387 A. 2, 575.
Donaueschingen, Situationsplan einer Aufführung im Freien 167 A. 2.
—, Handschrift des Spiels vom jüngsten Gericht 239 A. 1.
—, *Passionsspiel* 78 A. 2, 190, 200, 217, 232.
Dondermonde, Aufführung von Wagenspielen 1413 406.
Doornik, Landjuweel von —, 1394 482 A. 2.
Dorex 534 A. 1.
Dorlandus, Petrus, Karthäusermönch aus Diest 473.
Dorothea, Bruchstück eines Spiels von der heiligen — 126.
—, Spiel von der heiligen —, aufgeführt in Bautzen 1413 239.
Dorotheenspiele 239.
—, tschechische 239, 357 A. 2.
Dortmund, Aufführung des Spiels vom Kalkofen zur Fastnacht 1502 378.
—, Aufführung eines Spiels von St. Georg u. St. Johannes 1497 u. 1498 251.
—, Aufführung des Antichrists 1513 237, 251.
Dracontius, sein Orestes 11.
Dreck, Fastnachtsspiel vom — 419.
Drei Könige, Aufzug der — in Mailand 1336 308f.
Dreikönigsfeiern, kirchliche 55ff, 92.
Dreikönigsspiel, kirchliches 56ff, 249.
— aus dem Kloster Bilsen, Text des 11. Jh. 57ff, 60; mit versifizierten Spielanweisungen 133.
— der Erlauer Sammlung 250.
—, aufgeführt in Geldern 1392 344 A. 1.
—, französisches 254.
—, provenzalisches, aufgeführt in Aix c. 1200 152.
—, Sieneser 323.
—, spanisches Bruchstück des 13. Jh. 350, 352.
—, s. auch u. *Rois.*
Dresden, Aufführungen zum Johannesfest 172 A. 2.
—, Johannesprozession 237, 238 A. 2; 1515 204 A. 1.
—, Reinigung der bemalten Teufelsdarsteller 201 A. 3.
Dummois, Name eines Boten im Mastrichter Spiel 119.
Dunbar (c. 1490), sein allegorisches Festspiel 489f.
Dunstan, Erzbischof 44 A. 2.
Dunstaple, Aufführung eines Spiels von der heiligen Katharina durch Gottfried aus Le Mans 1110 95, 97, 159 A. 1.
Du Pré, Pierre, Henker in Paris 142 A. 2.
Durandus 49 A. 2
Du Verdier 431.

Ebert 294 A. 1.
Ebner, Margareta, Nonne 249 A. 2.
Ecclesia u. Synagoya 74, 122, 125, 225, 255, 461 u. ö.

Ecerinis, Tragödie des Mussato 506ff, 515, 522, 531; Kommentar dazu 513.
Eck, Dr., 567 A. 1.
Eger, 203 A. 4; *Passionsspiel* 177, 185, 189ff, 204, **231**, 579.
—, Aufführung von Dorotheenspielen 1500/41 239.
—, Aufführung von Fastnachtsspielen 1449 428; 1475 429.
—, Aufführung des Schwerttanzes durch die Müller 413.
—, Fronleichnamsaufführungen 1446/81 231.
—, „Fronleichnamsspiel" 231.
Ehemann, Farce vom eifersüchtigen — 455 A. 3.
Einbecker Bier in Arnold v. Immessens Spiel 235.
Einladungen zu Mysterien 221f.
Einsalzen der Mägde, deutsche Spiele vom — 415 A. 2, 459 A. 1.
Einsiedeln, Handschrift eines Nikolausspiels 97.
Eintrittsgeld bei Mysterienaufführungen 160, 221f, 251 A. 5.
Einzelvorträge mit dramatischem Charakter 382f.
Eisenach, Passionsaufführung auf der Wartburg 89 A. 1.
—, Aufführung des Dramas von den klugen und törichten Jungfrauen 1321 121f.
Ekloge 38.
Elckerlijk, niederländische Übersetzung des Everyman 472, 473 A. 1 u. 3, 484 A. 1.
Elegie 12.
Elegienkomödien 381; lateinische 24; ihr Vortrag 30f; ihre Stellung in der ma. Literatur 41; ihre Verbreitung und Fortwirkung 42.
Elevatio, Abholung des Kreuzes aus dem Grabe 578.
Elias, Himmelfahrt des —, nach Liudprand 968 durch Griechen aufgeführt 359 A. 1.
Elie, Maistre, Bearbeiter der ovidischen Ars amandi 135 A. 1.
Eligius, Mysterium vom hlg. — Dijon 1477 207.
Elisa, Prophet, läßt einen Toten auferstehen 68.
Elisabeth, Königin von England 377.
Emaus-Lauda 317.
—-Repräsentation, Sienesische 337 A. 1.
Emaus-Spiel, liturgisches, aus Sizilien 304 A. 2.
Emaus-Szenen 52, 205, 245; spanische 350.
Encina, Juan del —, seine dramatischen Dichtungen 352f.
—, seine Eklogen 352, 463.
Enea Silvio Piccolomini s. *Piccolomini*.
Enfants de Maintenant, Moralität **478**f, 487.
— *sans souci* 445, 452; ihre Aufführungen in Paris 439.
England, Geistliche Spiele 154ff.
Entlehnungen 122; aus Legenden und Apokryphen in Mysterien 195f.
—, internationale, in den geistlichen Spielen 359ff.
— aus der Erzählungsliteratur 452.
— Loschis von Seneca 523.
— aus Schriftstellern des Altertums im Columpnarium 534 A. 1.
— aus Terenz in der Baucis 28; in Brunis Poliszene 543f; und in des Barzizius Cauteraria 557.
— aus dem Wortschatz der lat. Komiker in der Fraudiphila 559; in Plautusprologen 570.
—, aus der geistlichen Literatur in der tschechischen Passion 579.
Entremeses 172.
Epicurus, in Polentones Ludus ebriorum erwähnt 560.
Epidemische Krankheiten, überstandene, als Veranlassung für Passionsspiele 174.
Episcopus puerorum 90f, 394.
Erasmus, seine Mitteilungen über Roberto von Lecce 320 A. 4.
Eremiten, italienische Repräsentation von einem alten — 329.
Erfurt, Der Galgen auf dem Stollberge bei — 126.
—, Umgegend von — in der Handschrift eines Fastnachtsspiels 427.
Erlauer Spiele 113, 223 A. 2.
— Magdalenenspiel 122, 358.
— Osterspiele 244f.
— Passionsspiel 201 u. A. 2.
— Weihnachtsspiel 216, 249.
Erlösung, erzählendes Gedicht des 13. Jh. 224.
Escarnio, Juegos de — 394f.
Eschatologisches Drama 70, 72, 120, 135.

Eschatologisches Drama s. auch *Auferstehungsdrama* u. *jüngstes Gericht.*
Escriteaux 166 A. 5.
Eselsbrücke, Geschichte von der —, Fastnachtsspiel 431, 450, 459 A. 1.
Eselsfeste 393.
Esmoreit, niederländisches abele spel 368 ff.
Essen, Liber ordinarius der Stiftskirche 50 A. 1.
Este, Cod. der Bibliothek 576.
—, *Leonello von* — 552; Albertis Philodoxeos ihm gewidmet 547.
Estienne, Charles, über die Farce in seiner Übersetzung der Inganni 389.
—, *Henri* 189 A. 2.
Euanthius, Grammatiker des 4 Jh., über die Jamben des Terenz 8.
—, über Komödie und Tragödie 9, 505.
Eugraphius, sein Terenzkommentar 1, 6.
Euklid im Nürnberger Fastnachtsspiel 412.
Eulenspiegel, Till 179.
—, seine Witze in einer liturgischen Osterszene 223.
Eunuchus, Komödie des Terenz 3, 24, 459 A. 2.
Euphrasia, Florentiner Repräsentation des Castellani 336.
Euripedes Tropius 1 A. 2.
Euripides 1 A. 2, 514, 530 A. 1.
—, s. auch *Hecuba.*
Eurya'us und *Lucretia*, Novelle des Enea Silvio Piccolomini 561, 569 A. 4.
Eustace, Drucker des 15. Jh. 433 A. 2.
Eustachius, provenzalisches Mysterium vom heiligen — 287.
—, in Avignon dargestellt 173 A. 1.
Evangelien, die apokryphen, als Quelle für Passionsdramen 195 f.
—, s. auch *Nicodemus.*
Everaert, Cornelius, Rederijker 406.
Everyman, englische Moralität des 15. Jh. 472 ff.
—, niederländische Übersetzung des Petrus Diesthemius 472.
—, s. auch *Elckerlijk.*
Examenszenen in Farcen 448.
Expositor im Innsbrucker Osterspiel 107; in den Chesterplays 297, 300.
Eyb, Albrecht von —, seine Margarita poetica enthält Stilproben aus Mercurinos Hypokrit 549 u. A. 2.
—, seine Übersetzung von Ugolinos Philogenia 555.
Eyb, seine Abschrift von Philogenia, Hypokriten und Philodoxeos 556 A. 2.
— als Schüler des Rasinus in Pavia c. 1455 569, 575.
Exzelin 503, 505 ff, 515 A. 1.

Fabre 440.
Fabroni, sein Bericht über Castellano Castellani 328.
Fahrendes Volk 380, 387 f, 392, 417, 435, 439.
Familienszenen im Mysterium von St. Bernhard von Menthon 286.
Faral 382 A. 3.
Farben, Spiel von den sieben — 385, 417 A 1.
Farce 207 u. A. 2, 389, 431 ff, 459, 480 A. 1, 487, 557; als Wort 431 A. 3.
Faschingsgesellschaften, französische 394, 397.
Fastnachtsprozeß, Nürnberger Fastnachtsspiel 421.
Fastnachtsspiele, Geistliche 251.
—, Nürnberger, und Tanz 411 ff.
—, außerhalb Nürnbergs 425 ff.
—, Lübecker 429 f.
Faustsage, ihre Ähnlichkeit mit der Theophiluslegende 141.
Femmes, Les — qui demandent les arrérages, Farce 446.
Ferdinand von Kastilien, König von Aragon 352.
Ferrara, Aufführung eines Passionsspiels am Gründonnerstag und Karfreitag 1489 338 f.
—, Aufführung der Isis des Francesco Ariosto 1444 576 f.
—, Fechterspiele 516 A. 2.
—, Humanisten am Hofe zu — 552, 565, 576.
—, Plautusaufführungen in ital. Sprache 572 A. 2.
—, Plautushandschrift 576 A. 2.
Festspiele, Allegorische 489 f.
Feuillée, Jeu de la, des Adam de la Hale 390. 395 ff.
Fiacrius, St., französisches Mysterium aus dem Geneviève Sammelbande 207, 253, 280, 286, 348, 462.
Fiano, Francesco da —, sein Lobgedicht 523.
Fiesole, Aufführungen am Bergesabhang 336.
Figuren, künstliche — im Fastnachtsspiel 429; in der Prophetenprozession

von Rouen 64; in einem Spiele von Le Mans 70; Schlange im Adamsspiel 129; s. auch *Puppen*.
Filelfo 529, 551; seine Euripidesübersetzung 530 A. 1.
Fitz-Stephen, William, sein Leben Thomas Beckets (c. 1180) 154f.
Flagellanten 310ff, 509.
Flamenca, provenzalischer Roman des 13. Jh. 391.
Flamini 529 A. 1.
Flaura und Marcus, verlorene Tragödie des Wilhelm von Blois 39.
Fleury-sur-Loire, Kloster, Theaterlustige Mönche 7.
—, Stammort des Textes einer lateinischen Osterfeier (13. Jh.) 49f; einer Auferweckung des Lazarus 69, 96, 101; eines Gastmahls des Pharisäers Simon und einer Bekehrung des Apostels Paulus 69.
—, Text einer liturgischen Szene: Der Gang nach Emaus 52.
—, Dreikönigsspiel 57f, 60.
—, Drama von der Ermordung der unschuldigen Kinder 60f, 96.
—, Nikolausspiele 98f, 102, 139.
—, Musikalischer Ausdruck in den Texten 101f.
Floichot, Jean 256.
Flore und Blancheflur, Verarbeitung der Sage in einer italienischen Repräsentation 330.
—, s. auch *Florys*.
Florenz, Aufführungen der Bürger in andern Städten, in Rom 1490 337; Teilnahme an Festlichkeiten in Rom 1473, Darstellung der Auferstehung in Mailand 1476 337.
—, Aufführung der Verkündigungsszene 1439 und der Himmelfahrtsszene 307f.
—, Aufführung der Menächmen 1488 565.
—, Darstellung der Himmelfahrt durch die Karmeliter 308
—, Heimat der Repräsentationen 199, **324**, 326. 336, 378, 504.
—, Prozessionen zur Feier Johannes des Täufers 1439, 1454 309.
Florys und Blanchefloor, niederländisches Spiel, aufgeführt 1483 373.
Folz, Hans, als Fastnachtsspieldichter 411 A. 1, 423, **424f.**
—, sein Spiel vom Alten und Neuen Testament 417 A. 3, **424.**
Forcalquier, Karfreitagsaufführung 1518 85 A. 1.
Foresti s. *Jacobus Philippus Bergomas.*
Fortiguerra, Kardinal 569.
Foy et Loyalté, wallonische Moralität 480 A. 2.
Fracco, Novidio, sein Bericht von 1547 über Passionsaufführungen im Kolosseum 340.
Fragegedichte 385.
Franc-Archer, Le — de Bagnolet, komische Soloszene des 15. Jh. 456.
Francesco s. *Buti* u. *Fiano.*
Franciscus, Szenen aus dessen Leben in einer Lauda 318.
Franck, Sebastian, sein Weltbuch 187 A. 1, 250 A. 1.
Frankfurt a. M., Aufführung von Fastnachtsspielen 1455 428.
—, Aufführung eines heidnischen Tanzes 1463 413.
—, Aufführung eines Antichristspiels 1469 237f.
—, Aufführung des Schwerttanzes durch die Schuster 413.
—, Aufführung eines Passionsspiels c. 1350/80 163.
—, Bezeichnung eines Passionsspiels 162.
—, Untreue der Männer 420 A. 1.
Frankfurter Dirigierrolle 224ff.
— Passionsspiel 194, 198, 204, 224f.
Franz I. von Frankreich 433, 436.
Franziskaner, ihre Predigtszenen 321, 361.
Frau des Kaisers, Fastnachtsspiel von der — 430f.
Fraudiphila, Komödie des Antonio Tridentone 558f.
Frauen, deren Mitwirkung bei Aufführungen 179; im Bozener Passionsspiel 1514 179, 231.
—, ihre Verspottung in Fastnachtsspielen 419; in Farcen 453f.
—, treue 420 A. 1; treulose 450.
—, verleumdet und verfolgt in Repräsentationen 329.
—, von Priestern dargestellt 46, 53, 56.
— s. auch *Femmes, Lob, Weiber.*
Frauenrollen, von Männern gespielt, im Mimus von Weibern 387.
Freiburg i. B., Fronleichnamsspiel 187; durch die Zünfte aufgeführt 171.
—, Münster 216 A. 3.

Freiburg i. B., Schutz der Juden 238 A. 1.
—, Spiele auf die Juden verboten 1338 410.
Freien, Aufführungen im — 60, 65, 126, 173, 336, 428.
Freihartsrätsel, Nürnberger Fastnachtsspiel 385, 417 A. 1.
Freising, Dreikönigsspiel, Text des 11. Jh. 57f, 59 A. 2, 60.
—, Drama von der Ermordung der unschuldigen Kinder 60.
Friaul, Heimat geistlicher Dramen 304.
Friedberg, Verlegung der Passionsdarstellung auf Sonntag nach Fronleichnam 172.
—, Ablässe für Prozessionen mit dramatischem Charakter 174.
—, Dirigierrolle 219 A. 1, 225, 226 A. 3.
Friedrich Barbarossa 74.
— *mit der gebissenen Wange*, sein Verhalten bei der Aufführung des Dramas von den klugen und törichten Jungfrauen in Eisenach 1321 121 f.
— *mit der leeren Tasche*, Herzog von Tirol 378.
Froissart, sein Bericht über Aufführung einer Szene aus dem Gedicht Le Pas Saladin in Paris 1389 376, 377 A. 1.
Fronleichnamsprozession 169ff.
— in Barcelona 172, 351.
— in Bologna 1492 309f.
— in Zerbst 297.
Fronleichnamsspiel, Egerer 231.
—, Innsbrucker von 1391 233.
—, Künzelsauer von 1479 233f, 297.
—, in York seit 1378 163.
Fronleichnamsspiele von Barcelona 172, 351.
— in Coventry 298.
—, deutsche 187, 233f, 296f.
Frottola, als Form einer Vorspielszene Araldos 326; in den italienischen Repräsentationen 221 A. 3, 328, 334.
Frühlingsfeste und -tänze 407f.
Frühlingstanz, bildliche Darstellung desselben 408.

Galenus in der Condamnation des Banquets 481.
Galfridus de Vino Salvo, seine poetria nova 30f.
Gallen, St., Darstellung der Himmelfahrt in einer Handschrift 250.
—, Passionsspiel 113f, 127, 153, 194 A. 1, 224, 226; lateinisches 578.
—, Weihnachtsspiel 115.
Garcia de Santa Maria, seine Übersetzung des Spiels des Marques von Villena zur Krönung Ferdinands von Kastilien ins Kastilianische 352.
Garsenda Gräfin von Sabran, soll c. 1200 Aufführungen von Dreikönigsspielen in Aix veranstaltet haben 152.
Gascogner Passion 153, 257, 276.
Gastmahl des Herodes, lateinisches Drama, erwähnt in den Scholia Vindobonensia ad Horatii artem poeticam 66.
— *des Pharisäers Simon* 69, 86.
Gaufridus Anglicus 500.
Gebärdenspiel 5, 11, 85; im Adamspiel 128, 130f; in der Zerbster Prozession 171.
Gebauer 357 A. 2.
Geboten, Moralitätenartiges Stück von den zehn — 483.
Geistliche, Zwei, und der Bauer 38.
Geistliches Drama im MA. 7f, 43ff.
Geistlichkeit, ihre Stellung zu den Mysterien 174f, u. bes. gegen das Komische in den Mysterien 199ff.
— in den Fastnachtsspielen 421.
— und komisches Drama in Frankreich 395, 435, 437.
—, ihre Schwächen satirisch beobachtet in den Marienmirakeln 149.
—, in Spanien Darstellung von Spottspielen ihr untersagt 351.
— in den Frührenaissance-Lustspielen 565.
Geldern, Aufführung eines Dreikönigsspiels 1392 344 A. 1.
Geminianus, St., Spiel, aufgeführt in Modena 1494 338.
Genesius, Mysterium vom heiligen — des Jean Oudin (15. Jh.) 203 A. 3, 212, 252 A. 1, 284.
Geneviève, St., Mysteriensammlung von — 180, 251ff, 280.
—, s. auch u. *Genovefa*.
Genf, Verurteilung kühner Schauspieler 1506 441.
Gengenbach, Pamphilus 195 A. 3.
Genis, St., s. *Genesius*.
Genovefastift in Paris, Stammort eines

französischen Mysterien - Sammelbandes 251 ff.
Genoveva, französisches Mysterium von der heiligen — 205 f, 280 f.
Gens nouveaux, politisches Possenspiel 442 f.
Gent 44 u. A. 2; Aufführung von jeux de personnages durch eine Gesellschaft aus Cambrai 1439 406 A. 2.
—, Landjuweel 1539 482.
Genuas Eroberung, Spiel, aufgeführt in Dijon 1514 377.
Geoffroy s. *Galfridus* u. *Gaufridus*.
Georg, St., Spiel von —, aufgeführt in Turin 1427 179 A. 3, 343.
—, — —, aufgeführt in Dortmund 1497 251.
—, — — aus dem Ende des 15. Jh. 236.
—, englisches Spiel 301; aufgeführt 1511 in Bassingburne 289.
Gerbert, seine Terenzzitate 2.
Gerhoh von Reichersberg 61, 73 A. 1, 75, 77 A. 1, 96.
—, seine Verurteilung der spectacula theatrica als Teufelswerk 94.
—, sein Kampf gegen die weltlichen Kleriker 76, 81.
— erwähnt ein Drama mit dem Propheten Elisa als Hauptfigur 68.
Gericht, Jüngstes, deutsches Spiel 238 f.
—, französisches Spiel 135 f, 363.
—, s. auch *Antichrist, Eschatologisches Drama* u. *Weltgericht*.
Gerichtsszenen in Fastnachtsspielen 417, 420, 424.
— in den causes grasses 440 f.
— im Repertoire der Juristengesellschaften 446.
— in den Mysterien 461.
— s. auch *Prozeß, Prozeßszenen*.
Gerichtsverhandlung im Afra und Flavius 40; als Form Nürnberger Fastnachtsaufzüge 412.
Gerson, Kanzler 476.
—, seine Expositio in passionem dominicam Quelle für Mysterien 188 ff, 191.
Gerüste, feststehende, in Prozessionsspielen 172 f, 294 A. 1; im Fastnachtsspiel 428.
—, *fahrbare* 170, 296; im Fastnachtsspiel 429; nicht bei Moralitäten 475.
Gesang im geistlichen Drama durch die Rezitation verdrängt 102.
Gesangsvortrag des Evangeliums in der Karwoche 51.
Geschenke für die Darsteller 110, 231, 579.
Geschichte, französische Darstellungen aus der — 376 ff.
—, s. auch *Zeitgeschichte*.
Gesprächsspiel, spanisches — des 15. Jh. 386.
Gesta Romanorum 379.
Geta, dramatische Umbildung der Amphitruo des Plautus aus der späteren römischen Kaiserzeit 20.
—, bearbeitet von Vitalis 21/25, 29 f, 35, 41 f.
—, Henkersfigur bei G. Dati 341.
Gewissen, Moralitätenartiges Stück vom — 483.
Ghibellinen und Guelfen, Gegenstand eines verlorenen Gedichts des Lovato 498.
Giannini 378 A. 2.
Giannino von Mantua, Dominikaner 512, 515.
Gideon, ein Mysterium aus seiner Geschichte in Avignon dargestellt 173 A. 1.
Giesebrecht 78 A. 2.
gigantibus, ludus cum — 378.
Giotto 218, 502.
Giovanni Colombini, Jesuat, in einer Repräsentation verherrlicht 336 f.
— *Gualberto*, italienische Repräsentation vom heiligen — 330 ff, 335.
— *da Vigonza* 501.
Gloria in excelsis 323.
Gloriant, niederländisches abele spel 368, 370, 372.
Glücksrad, Lübecker Fastnachtsspiel von 1444 485.
Gnapheus, Vorrede seines Acolastus 566 A. 2.
Goethe 264, 561.
Goliarden, ihr Anteil am Hervortreten des komischen Elements in den geistlichen Spielen 93.
Goliath s. *David und Goliath*.
Gonfalone, Compagnia del — in Rom 104 A. 1, 339 f.
Gorio, Jean, Verfasser eines Passionsspiels 253.
Gottesdienst burlesk parodiert 393; Zusammenhang der Prophetenszene mit dem — 65.
Gottfried aus Le Mans, seine Aufführung eines Spiels von der hei-

ligen Katharina in Dunstaple 1110 95, 97.
Gottfried von Bouillon, französischer Epenzyklus um — 372.
Gottsched, über Schernbergs Jutta 242 A. 1.
Grablegungsspiel, englisches 211.
— des Matthias Gundelfinger 245.
Grandisson, Bischof von Exeter (1352) 402.
Gratianus, Glossa ordinaria zu seinem Decretum 248 A. 1.
Graxiani, sein Bericht über das Peruginer Passionsspiel am Karfreitag 1448 178.
Greban, Arnoul, sein Passionsspiel 176, 184f, 192, 193 A. 2, 194f, 199ff, 203, 206, 208 A. 1, 212, 216 A. 3, 217f, **260**ff, 269, 272, 342, 349.
—, —, Handschriften desselben 212, 260f.
—, —, Triolette in seiner Passion 180f.
—, —, Drucke seiner Auferstehung 265.
—, —, Passion umgearbeitet von Jean Michel 265f.
—, —, Mitarbeiter an Simon Grebans Apostelmysterium 272.
—, *Simon*, sein Apostelmysterium 202, 212, **272f**, 362.
Greff, Joachim, sein Zeugnis von der Beliebtheit der Dorotheenspiele 239.
Gregory, de 549 u. A. 2.
Greif 375 A. 2.
Grenoble, Aufführung einer cause grasse 1604 440.
Gringoire, Pierre, sein Mysterium vom hlg. Ludwig 164.
—, —, seine Sotie: Prince des Sots 445.
—, —, seine Moralität 480f.
Griseldis, Florentiner Repräsentation, nach einer Novelle des Boccaccio im 15. Jh. dramatisiert 330, 336, 378.
—, französisches Drama 1393 **364**ff, 372f.
—, s. auch *Gryselle*.
Großeteste, Bischof von Lincoln 159 A. 3.
Gryselle, niederländisches Spiel, aufgeführt 1498 373.
Guarino 552, 575 A 2, 576.
Gubbio in Umbrien, Stammort einer Laudenhandschrift des 14. Jh. 312, 314ff.
—, ein Inventar aus — von 1428 317.
Guglielma, Die heilige, italienische Repräsentation 329f.
Guignehocet, Name eines Kobolds bei Johannes Anglicus 14.
Guiraut von Calanson 382.
— *Riquier*, Troubadour 381.
Guixzardo, sein Kommentar zur Ecerinis des Mussato 513.
Gundelfinger, Matthias 198, sein Grablegungsspiel von 1494 245.
—, —, sein Name in der Handschrift seines Spiels 210.

Haag, Handschrift des Mastrichter Spiels 117 A. 2.
Haage 242 A. 1.
Hahnentanz 415.
Hale, Adam de la —, s. *Adam de la Hale*.
Hall bei Innsbruck, Passionsspiel 191, 217.
—, Aufführung eines Passionsspiels 1511 204 A. 1, 230.
—, Aufführungen von Passionsspielen seit 1430 228f.
Hamburg, Wahl des Knabenbischofs 1304 394.
Hamlet s. *Shakespeare*.
Handschriften von Mysterien s. *Mysterien*.
Handwerker 439; in Farcen 453ff.
Handwerkersfrau, Die —, lateinische Elegienkomödie eines Magister Jacobus 31f, 37f.
Hanka 357.
Hanusz 356, 360 A. 1.
Harff, Arnold von —, seine Erzählung von einer Passionsaufführung im Kolosseum 1497 340.
Harlekin 22, 455.
Harmonius Marsus 539, 566 A. 2.
Harrowing of Hell, dialogisierte Darstellung von Christi Höllenfahrt 111, 155ff, 299 A. 2, 382, 578.
Hartebok 485.
Hartmann von Aue 107.
Haupt, Josef 85f.
Hecuba, Tragödie des Euripides, Hauptquelle des *Χριστὸς πάσχων* 359.
Heidelberger Passion 192, 205, 227.
— —, die Handschrift von 1513 210, 227.
Heiligenlegenden in Deutschland 125.
—, Reliquien bei Darstellungen aus den — aufgestellt 174.

Heiligenlegenden, dramatisiert in Frankreich 277 ff; in England 301.
—, s. auch *Legendendramen*.
Heinrich VII., deutscher Kaiser 502 f.
— *VI. von England* 468.
— *VII. von England* 489.
Helena, Kreuzerfindung durch die Kaiserin —, dramatisiert **236** f.
— s. auch u. *Constantini* . . .
Helmstädt, Theophilus - Handschrift 239 f.
Henker im geistlichen Drama 273; in der Condamnation des Banquets 481; bei G. Dati 341; in einem Marienmirakel 142 A. 2; im Nikolaus des J. Bodel 138.
Henselyn, Moralität, gedr. in Lübeck c. 1497 486.
Heraklius s. *Kreuzerhöhung*.
Hercules, allegorisch erklärt von Salutato 518 A. 2.
— *furens*, Tragödie des Seneca 502, 519, 527.
— *Oetaeus* des Seneca 510; erläutert von Treveth 496.
Herder 287.
Heresburg, Aufführung einer Komödie von Josephs Verkauf und Erhöhung 1264 69.
Herkules s. *Hercules*.
Hermann von Altaich, † 1275 312.
Hermannus Alemannus, seine lat. Übersetzung von des Averroes arabischer Paraphrase der Aristotelischen Poetik 16.
Hermolaus Barbarus, seine Ergänzung des Plautinischen Amphitruo 574 f.
Herodes, Mittelpunkt in Dreikönigsspielen 58 u. ö.
Herodesdrama des 12. Jh. aus Sizilien 305.
—, s. auch *Versus ad H. faciendum*.
Herodesspiel, aufgeführt in Aquileja im 14. Jh. 305 A. 1.
Herrad von Landsberg, ihr Urteil über spectacula theatrica 94.
— — — klagt über Possenreißerei im Weihnachtsspiel usw. 58 f, 61, 81.
— — — bezeugt in ihrem Hortus deliciarum das Marionettenspiel 390.
Herrmann 556 A. 2.
Herzog von Burgund, Fastnachtsspiel 422.
Hessen, Tanz des Landvolks mit begleitenden Versen 1650 413.
Hexe 375, 401, 404.
Hiempsal, Tragödie des Leonardo Dati 527 ff.
Hilarius, sein geistliches Drama Daniel 66 f, 183.
—, sein Drama Lazarus 69.
—, sein dramatisiertes Mirakel von St. Nikolaus 97 f.
—, französische Zeilen in seinem lateinischen Text und Gesangsstrophen 101.
Hildesheim, Aufführung von Nikolausdramen in der Stiftsschule 99.
Himmelfahrtsgebräuche, polnische 250 A. 1, 355 A. 1.
Himmelfahrtsspiel, St. Galler, des 15. Jh. 250.
— aus der Tiroler Sammlung **250**.
—, tschechisches, Fragment 358.
Himmelgartener Spiel, Fragmente einer Dramatisierung des Lebens Jesu 115 A. 1, 116, 118, 127.
Himmelreich, Name des Gehäuses der Marionettenspielleute 392.
Hinrichtung im Fastnachtsspiel 414, 416.
Hiob, französisches Drama des 15. Jh. 271 f.
Hippocrates in der Condamnation des Banquets 481.
Hirtenspiel, Sieneser 323.
Hirtenspiele 249.
Hirtenszenen 353; in den englischen Mysterien 208 f, 294.
— im franz. Leben Jesu 254.
— im Mysterium vom Alten Testament 269.
Histrionen 5, 382 A. 2, 436 A. 3, 516, 576.
—, s. auch *Schauspieler*.
Hita, Erzpriester von — 42; sein Streitgedicht 463 A. 1.
Hochzeit des Königs von Engelland, Fastnachtsspiel des Hans Rosenplüt 423.
Höllenfahrt in den geistl. Spielen 51, 343, 356.
—, s. auch *Harrowing of Hell*.
Höllenfahrtszene, liturgische 578.
Hoffmann 240.
Holen, Gottschalk, Augustinermönch 201.
—, —, sein Bericht von einem Spiel in Lucca 338 A. 2.
—, —, sein Eifern gegen die Neidhartstänze 408 A. 1.
Homer 514, 520.

Homme juste et l'homme mondain, L' —, Moralität von Simon Bougoinc 477.
— *pécheur, L'* —, französische Moralität 477.
Hommes qui font saler leurs femmes, Des —, Farce 459 A. 1.
Honorius Augustodunensis 11 f, 77 A. 1.
Hood s. *Robin Hood-Spiele.*
Horaz 513, 567 A. 1; als Vorbild der Monologe 39.
—, seine Ars poetica 7, 510.
Hostienmirakel, englisches Spiel vom — 222, 289, 303, 409.
—, in Frankreich dramatisiert 277, 288 f.
—, niederländisches 176 A. 1, 345, 360.
—, Repräsentation, aufgeführt in Rom 1473 337.
Hostienwunder, s. *Hostienmirakel.*
Hrotsvitha, 16 — 19, 510; bes. in ihrem Verhältnis zu Terenz 17, 18.
—, ihre Dramen auf dem Pariser Marionettentheater 19 A. 1.
—, Tendenz ihrer Legendenkomödien 3.
Hugo von St. Viktor 155 f, 468 A. 2.
— *von Trimberg* über Terenz 2 A. 2.
— — —, sein Registrum multorum auctorum 26 A. 1, 39 A. 1.
— — —, sein Renner 391.
Hulthemsche Handschrift 367 A. 1, 403, 405.
Humor im Tiroler Himmelfahrtsspiel 250.
— in Jacopones Lauden 313.
— in Repräsentationen 328, 330.
—, derber — im Spiel von Wakefield 294.
— im englischen Spiel von Pauli Bekehrung 304.
—, s. auch u. *Komische Elemente.*
Huon de Méri, sein Tournoiement de l'Antechrist 466.
Hypocrita, de falso, Komödie in Prosa 549 f, 556.
Hypokriten im Antichrist 75 f, 102.
Hypothese, mimische 387, 390; s. auch *Mimus.*

Jacobus, Der heilige, und die Pilger, mehrere Repräsentationen 330, 333.
— *Philippus (Foresti) Bergomas*, sein Supplementum chronicarum 517 A. 1.
Jacopone von Todi, seine Lauden 313 f.
Jahreszeit, Verlegung der geistlichen Spiele in die schöne — 173 f.
Jakob von Vitry 14 A. 1, 202.
Jakob von Vitry, sein Zeugnis für das Nikolausspiel 99 A. 2.
Jakob, Mirakel von St. —, in Frankreich dramatisiert 277.
—, —, provenzalisches Fragment 289; italienische Dramatisierung desselben 289.
Jakob und Esau, englisches Spiel des 13. Jh. 158.
— — —, Bruchstück eines niederdeutschen Spiels 114 f.
Jakobspilgern, Legende von den drei —, Florentiner Repräsentation 325, 330, 333.
—, s. auch *Jacobus* u. *Pélerin St. Jaques.*
Jambus 8 f, 532.
Jardin de plaisance 181 A. 1, 213 A. 3, 454 A. 1, 488 A. 1.
Jason und Medea, Prozessionsaufführung in Mailand 1389 377.
Jean le Prieur, seine Dramatisierung der Legende von Barlaam und Josaphat 283.
Jeanne d'Arc, zum erstenmale im Drama 374.
Jeanroy 258 A. 2, 361 A. 2.
Jedermann in seinen Sack, Lübecker Moralitätenspiel 1478 485 A. 2.
—, s. auch *Everyman.*
Jerusalem, Spiel von der Zerstörung —, bruchstückweise erhalten in der Innsbrucker Handschrift von 1391 236.
Jesuitendrama des 18. Jh. 227.
Jesu Geburt, kurzes französ. Drama 135, 150, 275.
— — in einem provenzal. Spiel 152.
— —, dargestellt 1303 in Cividale 306.
— *Inkarnation und Geburt*, Mysterium von —, aufgeführt in Rouen 1474 267.
— *Leben*, dramatisiert, Fragmente aus dem Kloster Himmelgarten bei Nordhausen 116.
— —, 4 Dramen im Geneviève Sammelband, älteste französische Dramatisierung 253 ff.
— —, italienisches Mysterium aus Revello 341 ff.
— —, Gedicht des Sedulius 20.
Jésus, le grand mystère de —, bretonisch 349 A. 1.
—, Gespräch zwischen ihm und Veronika 258 A. 2.
—, s. auch *Christus.*

Jesusknabe in der Schule, niederdeutsches Fragment 235 A. 1.
Jeu s. *Feuillée* u. *Odengier.*
Jeux partis 386.
Ignatios, Diakon (c. 820), sein Drama *Στίχοι εἰς τὸν Ἀδάμ* 359.
Ignatius, St., dramatisierte Marienlegende 146.
—, italienische Repräsentation 329.
—, französisches Mysterium 279.
Immessen, Arnold von — 199 A. 2.
—, —, sein niederdeutsches Spiel **235**; dessen Handschrift 210.
—, —, seine Verwendung der Reimbrechung als Kunstmittel 182.
Imola, Benvenuto von — 515.
Incarnation, Mystère de l'— et de la nativité 223 A. 3, aufgeführt in Rouen 1474 173, **267** f; s. auch *Rouen*, Weihnachtsmysterium.
Innozenz III., Papst, seine Decretalis gegen die ludi theatrales in den Kirchen 1210 94 f, 351, 384 A. 4.
— *VIII.*, Papst, erlaubt Aufführung geistlicher Spiele im Kolosseum 340.
Innsbrucker Spiel in der Handschrift von 1391 235 f.
— Fronleichnamsspiel 233, 235.
— Osterspiel **107** ff, 127, 230 A. 1, 231.
— Handschrift von Senecas Tragödien 519.
Inszenierung der Mysterien 50, 52, 60, 71, 88, 165 ff, 214, 579.
— der Fastnachtsspiele außerhalb Nürnbergs 428 f.
— von Farcen in Frankreich 437.
— der Moralitäten 487 f.
— der Lauden 317.
— des rasenden Herkules 519.
Interlude of Nature, Moralität des Henry Medwall **472**, 475.
interludes, moral 461 A. 1.
Interludium de clerico et puella 401 f, 457.
jocatores 339 A. 2.
Johann XXII., Papst 136; regt Treveth zu einem Werke an 493 A. 2.
Johanna, dramatische Darstellung der Sage von der Päpstin — von Dietrich Schernberg 241 ff.
Johannes Anglicus kennt nur eine Tragödie 4.
— —, über Komödie und Tragödie 13, 559.
— —, Waschfrauentragödie 14 f, 39.
Johannes de Janua 10, 499; sein Catholicon 382 A. 2.
— *von Salisbury* 5, 25.
— *der Täufer*, Repräsentation, aufgeführt in Rom 1473 337.
— — —, in Chaumont dargestellt 172; in Avignon 173 A. 1.
— — — *Geburt und Enthauptung*, zwei römische geistliche Spiele c. 1400 219, 339.
—, *Spiel von der Enthauptung* —, erwähnt von Greff 1535 239 A. 2.
—, *Spiel von St.* —, aufgeführt in Dortmund 1498 251.
Jonas, Repräsentation (?), aufgeführt in Perugia 1430 338.
Jongleurkunststücke im Mysterium vom Alten Testament 269.
Jonson, Ben 8.
Josaphat, Legende von —, Florentiner Repräsentation 325, 329, 333.
— s. auch *Barlaam.*
Joseph und seine Brüder, Florentiner Repräsentation 325.
Josephs Verkauf, französisches Mysterium 275.
— —, Komödie, 1264 im Kloster Heresburg aufgeführt 69, 160 A. 1.
Josephus, sein Bericht: von der Besiegung des Herodes Antipas 65; von der Eroberung Jerusalems 274.
Isaak s. *Abraham u. Isaak.*
— *und Ismael*, Florentiner Repräsentation 325 f.
— *und Rebekka*, geistliches Drama 68.
Isaaks Opferung 15.
Isabella von Bayern 376.
Ischyrius, seine lateinische Bearbeitung des „Elckerlijk" 472.
Isengrin s. *ysengrin.*
Isidor 495 f.
— über die Komödie 9.
— über comici und satirici 11.
Isis, Dialog des Francesco Ariosto, aufgeführt in Ferrara 1444 576 f.
Isländische Übersetzung des Pamphilus 41.
Judas Ischarioth im Mysterium 192 f.
Juden in den deutschen Mysterien 81, 106; karikiert 204.
— in den französischen Mysterien 208.
— in Antichristspielen 237 f.
— im Nürnberger Fastnachtsspiel 251, 421 f.
— im niederdeutschen Theophilus 361 A. 1.

Juden in Regensburg 111 A. 2.
—, Spiel auf sie verboten in Freiburg i. B. 1338 410.
—, Schutzmaßregeln für sie in Frankfurt bei der Aufführung des Antichristspiels 1469 238.
— s. auch *Augustinus*.
—, *Mirakel vom bestohlenen* — 97 f.
Juegos de escarnio, spanische Spottspiele 394 f.
Jüngling und Nonne 38.
Jugenderziehung in Repräsentationen 325.
Jules César s. *César*.
Julius II., Papst 455, 480 f.
Julleville, Petit de — 280 A. 2, 453, 456.
Julzeit und Fastenzeit, schwedische Streitszene und italienische Repräsentation 462.
Jungfrau von Orléans, Spiel 373 f.
Jungfrauen, Spiel von den klugen und törichten 71, 120 ff, 127, 183, 239, 242.
—, französische Zeilen darin 101.
—, niederländisches Spiel c. 1500 483.
Juristengesellschaften, französische, ihr Repertoire 446.
Jutta, Marienmirakel, dramatisiert von Dietrich Schernberg 242 f, 361.
Juvenal 11 f, 389 A. 2.

Kain und Abel, englisches Mysterium 180.
— *und sein Knecht* in den Towneley Mysteries 457.
Kaiser und Abt, Dramatisierung des Schwankstoffes 459.
— — —, Nürnberger Fastnachtsspiel 416, 421, 424.
Kaiserin, Spiel von der — 147.
Kalff, Peter, gilt als Bearbeiter des Redentiner Osterspiels 246 A. 1.
Kalkofen, Spiel vom —, aufgeführt in Dortmund 1502 378.
Kampfszenen 377 f.
Kannemann, seine Passionspredigten 189.
Kanonenschüsse bei Aufführungen 213, 252.
— s. auch *Schießpulver*.
Karfreitags-Aufführungen 85 A. 1; -devotion, italienische 196; -klagen, dramatische 339; -lauda 315.
Karfreitagsspiel, italienisches, mit der Predigt vorzutragen 321 f.
Karfreitagsspiel, des Juan del Encina 352 A. 4.
Karfreitagsspiele, deutsche 247 f.
Karl der Kühne von Burgund 377, 489.
— *IV.*, Kaiser, Anspielungen auf ihn im Antichristspiel 123 f.
— *V. von Frankreich*, seine Passionsspielhandschrift 212, 252.
— *VI. von Frankreich*, sein Privileg für Mysterien 162, 164.
— *VII. von Frankreich* 285 A. 1, 412.
— *VIII. von Frankreich* 343, 442 f.
— s. auch *Charlemagne*.
Karlssage, Episode aus der —, aufgeführt in Mailand 1421 377.
Karneval und Fasten, Streit zwischen — 462.
Kastilianische Übersetzung eines katalanischen Festspiels 352, 359 A. 3.
— — von Senecas Medea, Thyestes u. Trojanerinnen 519.
Katalanische Übersetzungen Senecascher Tragödien 519.
— Handschrift 52 A. 2.
Katalanisches Festspiel 352, 359 A. 3.
— Osterspiel 82 A. 1.
— Passionsspiel von Majorca, Bruchstück 153 u. A. 1, 351.
Katharina, Spiel von der heiligen — *von Alexandrien* 125 ff.
—, —, aufgeführt in Dunstaple c. 1110 95, 97, 159 A. 1.
—, —, aufgeführt in Lille 1351 151, 163.
—, —, italienisches Spiel aus einer Sieneser Handschrift 336, 337 A. 1.
Keller, Gottfried, Sieben Legenden 151.
Keltische Dramen 180, 347, 360.
Kenilworth, Aufführung eines Kampfspiels vor der Königin Elisabeth 1575 377.
Kinder, Das Fest der unschuldigen — 54 f.
—, Umfangreichere Spiele von den unschuldigen — 60 f.
Kindermord, Bethlehemitischer, liturg. Feier 54 f.
—, —, in Dramen aus Freising und Fleury 60 f.
—, —, im Benediktbeurer Weihnachtsspiel 92.
—, —, in einem provenzal. Spiel 152.
—, —, im Fronleichnamsspiel 171.
—, —, Komik darin 201.

Kindermord, Bethlehemitischer, ein Spiel vom —, benutzt im engl. Spiel von Maria Magdalena 302.
—, —, im engl. Lichtmeßspiel in der Digby-Handschrift 303 f.
Kirche, Geistliche Spiele in der — 7, 68, 76, 84, 94 f, 126 f, 168, 223, 321, 323, 335, 359 A. 1.
—, Narrenfeste in der — 393, 397.
—, Totentänze in der — 465.
klage, Unser frouwen, weitverbreitetes Gedicht 248.
Klatschen s. *Beifallklatschen*.
Kleist, seine Benutzung der Ergänzungen des Hermolaus Barbarus zum Amphitruo des Plautus 574.
Klet, Teufelsname im Egerer Passionsspiel 579.
Klemens s. *Clément*.
Klerikern, Spiel von den drei — 97 ff.
—, s. auch *Clerico* u. *Geistlichkeit*.
Klosteraufführungen 95 f.
Klosterneuburg, Osterspiel 83 f, 107.
—, Bibliothekskatalog 2 A. 2.
Knabenbischof im Benediktbeurer Weihnachtsspiel 90 f.
—, seine Wahl in Hamburg 1304 394.
Königin von Spanien, Spiel von der verleumdeten — 145.
Königstochter, Spiel von der — 146.
—, Variation der Sage von der — 534 A. 1.
— *von Ungarn, Spiel von der* — 149.
Körting 501 A. 1.
Kolosseum in Rom, Aufführungen 213 A. 2; Aufführung von Passionsspielen durch die Compagnia del Gonfalone 339 f.
Komische Effekte im Dreikönigsspiel 58; im Osterspiel 110; im Mimus 388.
— *Elemente* im Auferstehungsdrama 48; im Osterspiel von Tours 82; in den älteren geistlichen Spielen 93.
— — im franz. Antichrist 136; in Marienlegenden 149 f; im provenzal. Osterdrama 153; in Mysterienaufführungen 175; in den deutschen Mysterien 199 ff, 204/209; geistliche Bedenken dagegen 200; im Spiel von St. Georg 236; im Erlauer Osterspiel 244; in den französ. Mysterien 205 ff, 254 f, 258, 283; in der Passion von Angers 260.
— — bei Greban 263; in der Passion von Troyes 264; im Rouener Weihnachtsmysterium 268; in den englischen Mysterien 208 f, 290, 294, 298, 301; in den Repräsentationen 328, 332 f, 362 A. 2; in G. Datis Passionstext 341; im Cornischen geistlichen Spiel 347 f; in der bretonischen Passion 349.
Komische Elemente im tschechischen Osterspiel 357; in der Griseldis 367; im Everyman 475; s. auch *Hirtenszenen* u. *Humor*.
— *Episoden* in den geistlichen Dramen 393, 410.
— *Erzählungen*, als Grundlage von Fastnachtsspielen 417; dramatisierte 449 f.
— *Motive*, ihre Verbreitung von Frankreich aus 362.
— *Oper*, älteste 398.
Komisches Drama **380** ff.
— —, Denkmäler desselben im 13. u. 14. Jh. 395 ff.
— —, seine Anfänge in Deutschland 407, 426.
— —, seine Überlieferung in Frankreich 431 ff.
— *Repertoire*, seine Mannigfaltigkeit 435.
Komödie 40; als Wort 12.
— und Tragödie im MA. 9 ff, 567.
Komödien, horazische 39.
Konstantin, Kaiser, Spiel, aufgeführt im Vatikan 1484 339 A. 2.
—, Florentiner Repräsentation 336.
—, Disputation der Juden und Christen vor — 251 u. A. 5.
— s. auch *Constantini historia*.
Konstantinopel s. *Constantinople*.
Kopenhagener Handschrift des Weltgerichtsspiels 210.
Kostümaufschriften 171, 488 A. 2.
Kostümierung s. *Verkleidung*.
Kostümtänze 393, 413.
Kostümwechsel in der Rolle des Heilandes 50, 52; des Adam 130 bei A. 1.
Krämerfrau 83, 109.
Krakau, Cod. 1315 der Czartoryskischen Bibliothek, Liber diligentiarum der philos. Fakultät 567 A. 1.
—, in der Univ.-Bibliothek e. Cod. der Poliscene 545 A. 1, u. 2 Handschriften des Geta 23 A. 2.
Kreuzabnahme, zwei Spiele aus der Tiroler Sammlung c. 1500 245.
Kreuzbestattung, eine frühere Sitte 44, 578.

Kreuzensteiner Bruchstücke einer Dramatisierung des Lebens Jesu 116ff, 257.
Kreuzerfindung durch die Kaiserin Helena, dramatisiert 236f.
Kreuzerhöhung durch den Kaiser Heraklius, dramatisiert 236f.
Krumbacher 359 A. 2.
Kudrun, Spielmannsvortrag 383 A. 3.
Künzelsauer Fronleichnamspiel 122, 187, 203 A. 4, 233f, 237, 238 A. 2, 242 A. 4, 294 A. 1, 297.
Kugelweit, Dietrich von, Bischof, im Antichristspiel erwähnt 124.
Kumprecht, Figur im Osterspiel von Muri 107.
Kunst, Beziehungen zwischen bildender — und Drama 214—19, 465, 467.
Kurzmann 271 A. 1.

Laien, Mitwirkung von — bei Aufführungen 127.
La Mare, Philibert de — 545 A. 1.
Lancellotti, sein Bericht über die Aufführung geistlicher Spiele in Modena 1500 174 A. 2.
Landeck, angebliche Aufführung eines Spiels von den Schicksalen Herzog Friedrichs mit der leeren Tasche 1416 378.
Landjuweelen der Rederijker 482.
Landleben, Szenen aus ihm im franz. Hiobspiel 271.
Langland, William, sein Lehrgedicht von Peters des Pflügers Vision 466.
Langlois 398.
Lanseloet, niederländisches abele spel 345 A. 2, 368, **371** f.
—, Spiel von —, aufgeführt in Aachen 1412 372 A. 2.
Laon 55 A. 1.
Larve s. *Maske*.
La Sernata de Noisted (*Noisell*), *Leonardus de* — 545 A. 1.
Lateinische Sprache im geistlichen Drama verdrängt 100f.
Lauda, italienische Advents- 242 A. 4, 317.
Laude, Lieder der italienischen Bußbrüderschaften 310ff, 335, 339, 343, 504.
Laurentius, Mysterium von St. — 166.
Laval, Aufführung der Nativité 1494 173 A. 2.
Laval, Aufführung lebender Bilder während der Predigt 1507 und 1527 321 A. 1.
Lavallièresche Sammlung 400, 432.
Lazeri 520 A. 1.
La Vigne, Andrieu de —, sein St. Martins-Mysterium 1496 165.
— —, — —, seine Moralität c. 1500 479.
Lazarus' Auferweckung, Drama des Hilarius 69.
—, s. auch *Auferweckung*.
—, *Mysterium von St.* —, aufgeführt in Autun 168, 221.
Lazzi 455.
Legende, *Die goldene* — als Quelle des Rouener Weihnachtsmysteriums 267.
Legendendramen 125f, 153f, 176, 235f.
—, s. auch *Heiligenlegenden*.
Lehrhaftes Element in den geistlichen Spielen 267, 300, 385 A. 2; in Datis Hiempsal 528; in Vergerios Paulus 538.
— *Spiel* 485; s. auch *Moralitäten*.
Lektüre, Geistliche Dramen als — 211.
—, Moralitäten als — 488.
—, Loschis Achilleis als — 522.
Le Mans 55 A. 1; Dreikönigsspiel 57; Graduale der Diözese 70.
lemosinisches Festspiel 352.
Leoninische Verse 39, 41, 56 A. 1, 58, 60.
Leonore von Arragonien 337.
Lepidus, nach Aldo Manucci Verf. des Philodoxeos 547 A. 1.
Lesedramen 19, 32 A. 1.
Lessing, sein „Horoskop" 40 A. 1.
—, seine Dramaturgie 279.
—, sein projektiertes Nachspiel mit Hanswurst 450.
Liber consuetudinum, Gottesdienstordnung für englische Klöster 44, 80.
Lichfield 52 A. 2.
—, Mirakelaufführungen 159 A. 3.
Lichtenthaler Marienklage 247.
Lichtmeßfeiern, Dramatische 250.
Lichtmeßspiel, deutsches, aus einer Tiroler Sammlung 230 A. 1, 250.
—, englisches 164, 201, 303.
Liebermann, Name eines Juden in einem Frankfurter Spiel 204.
Liebesbote, Der schlaue, Monolog 38f.

Lier, Aufführung eines Spiels von St. Gummarus 1473 179.
—, Aufführung einer Moralität 1496 482 f.
—, eine Verfügung der Rederijker von — 487.
Lille, Aufführung eines Spiels von St. Katharina 1351 151, 163.
—, Aufführung von Jeux partis durch Spielleute 1386 386.
—, Darstellung der fieste des enfans Aymery de Narbonne 1351 376.
—, Malerei der Wunden am Leib des Heilands 1416 134 A. 3.
Limoges 69 A. 2; Aufführung eines Spiels von den Wundern des heiligen Martialis 1290 u. 1302 151.
—, Stammort eines Weihnachtswechselgesangs 52.
—, liturgische Feier des bethlehemitischen Kindermords 54 f.
—, Dreikönigsfeier 56.
—, gereimte Bearbeitung der Predigt Augustins 63.
Lincoln, Aufführung eines Ludus de Kyng Robert of Cesill 1452/53 378 f.
Lippijn, Der dumme —, niederländisches Possennachspiel 403.
Liudprand, sein Bericht über eine Aufführung der Himmelfahrt des Elias durch Griechen 968 359 A. 1.
Livius 5; von Mussato nachgeahmt 503.
— *Andronicus*, Begründer des römischen Dramas 5, 516 A. 1.
Lob in der Tragödie 15
— *und Tadel der Frauen*, Monolog, gedruckt 1530 382 f.
Lobkowitzsche Bibliothek, Cod. 462: 562 A. 2.
Löbau in der Lausitz, Prozession der Zünfte 171 A. 3.
Logeman 473 A. 1 u 3.
Lokale Anspielungen in den Tiroler Passionsspielen 228 A. 2; in Medwalls Nature 472.
Lokalpatriotismus in französischen Mysterien 280, 285; in Lauden 318; im Mysterium von der Belagerung von Orleans 373.
Lollis, de 320.
London, geistliche Spiele 154 f.
—, Aufführungen auf dem Platze Skinners' Well 163, 289.
—, mehrtägige Aufführungen unter Richard II. 163.
—, Aufführung einer Farce 1435 457 A 1.
London, die Chorsänger der St. Pauls-Kathedrale 164 A. 2; ihre Aufführung eines Spiels vom Alten Testament 1378 160.
—, Cod. Harleianus 575 A. 2.
—, Entstehungsort von Medwalls Nature 472.
—, Plautushandschrift des Brit. Mus. 569 A. 1.
Lope de Rueda 389 A. 1.
Lorbeerkrönung Buoncampagnos 512.
Lorenzetti, Ambrogio, sein Freskogemälde in der Servitenkirche zu Siena 215, 219.
Loschi, Antonio, seine Tragödie Achilleis 520 ff, 525 f, 533.
Lovato, Richter in Padua 500, 502, 504, 510 A. 1; sein Kreis, seine Gedichte 497.
—, seine Anregung zum Studium der Senecaschen Tragödien 498.
Loxxo, Niccolò di — 503.
Lucan 513; Pharsalia 11.
— bei Honorius Augustodun. 12.
Lucca, Einschreiten gegen Ungehörigkeiten bei Aufführungen 1442—43 338 A. 2.
Lucia, italienisches geistliches Spiel von St. — 339.
Lucian, seine Personifikationen 486.
—, sein Dialog von der Verleumdung 485.
Lucretia, Spiel Bullingers 104 A. 1.
Lucrez 495.
Ludolf, Karthäuser, sein Leben Jesu 177 A. 2, 323 A. 2, 579.
Ludus breviter de passione 85, 86 A. 1.
— *ebriorum*, lateinische Prosakomödie des Secco Polentone 559 f, 565.
— *filiorum Israel* 69.
— *paschae*, tschechischer — 356.
— *de resurrectione*, tschechischer — 356 f.
— s. auch *Christi*.
Ludwig, Mysterium vom heiligen — 169, 203, 284 f, 375.
—, Vorhänge bei der Aufführung 166.
—, Mysterium des Pierre Gringoire 164.
— *der Bayer* 107, 136.
— *VII. von Frankreich* 78.
— *XI. von Frankreich* 442, 489.
— *XII. von Frankreich* 377, 443 ff, 477, 480.
—, *Herzog von Orleans* 392.

Ludwig, Landgraf v. Thüringen, veranstaltet eine Passionsaufführung 89 A. 1.
Lübeck, Fastnachtsspiele 378, 429 f, 485.
—, Fastnachtsspiele aus Fabel und Tierepos 392, 430.
—, Aufführung eines Fastnachtsspiels 1435, 1478 459 A. 1.
—, Moralitäten 485 f.
—, Spiel von 1460 487.
—, Schwerttanzspiel 413.
—, Totentanz 464.
Lüben in Schlesien 244 A. 2.
Lüttich, Bezwingung von — durch Karl den Kühnen, aufgeführt in Arles 1468 377.
Lukas von Leiden, seine Darstellung des weltlustigen Treibens der Maria Magdalena 217.
Lukasevangelium, die Quelle des Benediktbeurer Weihnachtsspiels 91.
Luneten Mantel, Fastnachtsspiel 419.
Lupus von Ferrières, seine Abhandlung über die Boethiusschen Versmaße 496.
Lustspieldichtung der Humanisten 530 f.
Luther 249.
Luzern, Aufführung eines Antichristspiels 1549 237, 238 A. 2.
—, Fastnachtsspiel 428 A. 1.
—, Bedingung einer inculpata vita für den Darsteller der Jungfrau Maria 1597 178 A. 1.
—, die Schauspieler sollen dort ihre Zeche auf der Bühne seit 1583 selber zahlen 184 A. 1.
—, Osterspiel von 1547 198.
—, Situationsplan einer Aufführung im Freien 1585 167 A. 2.
Lydgate, sein Troy Book 519 A. 2.
Lydia, Pseudokomödie von unbekanntem Verf. 30.
Lyon, Entstehungsort von Farcen 432.

Macabre, danse — 465.
Machiavelli 533; seine Komödie Mandragola 556.
Machutius, Spiel vom heiligen —, aufgeführt in Bar-sur-Aube 1408 280.
Maclovius s. *Machutius.*
Macro Morals 468 A. 4.
Madrid, Dreikönigsspiel 58.
Mädchen, Mirakel von den drei armen — 98 f.
Männer in Frauenrollen 152 A. 4, 387, 418 A. 1.
—, treulose 420 A. 1.
—, Fastnachtsspiel von den verjüngten alten — 459 A. 1.
Maffei, Lucio Fazini — *Fosforo,* Bischof von Segni 575 A. 1.
Magdalenen - Mysterium, englisches 166 A. 6, 194, 289, 361 f.
Magdalenenszenen 86, 194 A. 1, 362.
Magdalenenspiel, Erlauer 358.
Magierspiele, lateinische 55 A. 1.
Magnin 8, 142.
Magyarische geistliche Spiele 358.
Mahometanismus in Mysterien 198.
Maifeste in England 457 f.
Maihingen, Handschrift der Cauteraria 558 A. 1.
Mailand, Aufzug der drei Könige 1336 308 f.
—, Prozessionsaufführungen auf dem Domplatz seit 1389 377 f.
—, Aufführungen während der Osterpredigt 1475 321.
—, Darstellung der Auferstehung durch Florentiner 1476 337.
—, Handschrift von Vergerios Paulus in der Ambrosiana 535 A. 1; von der Handwerkersfrau 37.
Mainz, Domkapitel und Passionsaufführungen 175 A. 1.
Majorca, Fortentwicklung der Augustinischen Prophetenpredigt in den kirchlichen Gebräuchen 351.
—, *Passionsspiel von* — 153, 351.
Maispiele s. *Maifeste.*
Makkabeusdans 465 A. 2.
Mâle, E. 214 A. 1, 218.
Malegys (14. Jh.) 391.
Malmesbury, Mönch von 402.
Mandelette, Farce de la — 451.
Mankynd, englische Moralität **470.**
Mann, Spiel vom wilden —, aufgeführt in Padua 1208 und Aarau 1339 378.
— *im Korbe,* niederländische Posse 405.
Mannyng, Robert, seine Übersetzung des Manuel des péchés des Wilham de Wadington 159 A. 2.
Mantes, allegorischer Prozeß, dargestellt 1406 276 A. 1.
Manucci, Aldo s. *Aldo.*
Manuel, Niklas, Maler in Bern 219 A. 3.
Manzini della Motta, Giovanni —,

seine Tragödie vom Sturz des Hauses Scaliger 520 A. 1.
Marcadé, Eustache, seine Vengeance 251, 258, 273.
—, —, als Verfasser des Passionsspiels von Arras 258 f.
Margareta, Mysterium von der heiligen — 206.
— *von Österreich*, ihr Einzug in Paris 1483 489.
Marias Darstellung im Tempel, bei Gelegenheit einer Prozession aufgeführt 169 A. 3.
— *Geschichte* usw., provenzal. Spiel 152.
— *Hochzeit* in einem provenzal. Spiel 152.
Mariae Himmelfahrt, niederländisches Spiel 344.
— —, Bruchstück eines deutschen Spiels 125, 236.
— —, französisches Mysterium 206.
— —, spanisches Spiel 352 A. 1.
— *Kindbett* 61, 215.
— *sieben Freuden*, Spielturnus, dargestellt in Brüssel c. 1450 164, 344, 483.
— *Verkündigung*, in der Kirche dramatisch vorgeführt 70.
— —, niederländisches Spiel, vermutlich 1444 in Brüssel aufgeführt 344.
— —, französisches Mysterium 275; dargestellt in Avignon 1477 173 A. 1.
— —, lateinische Aufführung in Cividale 1303 306.
— —, in Italien dramatisch verherrlicht 305, 307 f, 325.
— — in der Laudenpoesie 311 f; Gesang 314.
Maria Magdalena, englisches Spiel 211 A. 2, 301 f.
— —, Spiel vom Weltleben der — 86 f; aus den Erlauer Spielen 244.
— —, ihr Weltleben in Frankreich dramatisiert 275.
Marieken van Nijmegen, halbdramatisches Marienmirakel 173, 345 ff.
Marien, Zwei tschechische Spiele von den drei — 355.
Marienklage 306 A. 1.
—, Bordesholmer 248.
—, deutsche 247 f.
—, englische 303, 578.
—, aus den Erlauer Spielen 244.
—, französische 275 A. 4.
—, Lichtenthaler 247.
Marienklage, aus der Tiroler Sammlung 245.
—, schwedische 354.
—, undramatische spanische des Berceo 350 f.
—, Trierer 226, 248.
—, tschechische 579.
—, Wolfenbüttler 248.
Marienmirakel 141 ff, 349, 366.
—, in Deutschland dramatisiert 239 f. 361.
—, *französische* 240, 364, 368; erhalten in einer illustrierten Pergamenthandschrift 212.
—, Sammlung des 14. Jh. 280.
— in Italien 529.
—, in Pistoja aufgeführt 1517 337.
—, *niederländisches* 345 f.
—, *schwedisches* 354.
Marionetten 390 ff; Mysterienaufführung mit — (?) 343 A. 2.
Marionettenkasten 6; abgebildet in einer Handschrift des Roman d'Alexandre des 14. Jh. 391 f.
Marionettenspiel der Spielleute 390 f.
Marionettentheater in Paris 19 A. 1.
Marktszenen in Farcen 453.
Marner, Der — 381.
Marot, sein Gedicht auf Jean Serres Tod 455.
Marsiglio 498.
Marterszenen 278 f.
Martial d'Auvergne 440.
Martialis, Aufführung eines Spiels von den Wundern des St. — in Limoges 1290 u. 1302 151.
—, *S.*, in Limoges s. *Limoges*.
Martin, St., von Tours, anonymes französisches Mysterium von — 203 A. 2, 283; aufgeführt in Seurre 1496 278 A. 1.
—, —, Mysterium von A. de la Vigne 165.
Mascaron, spanische Version 352 A. 2.
Maske 6, 7 A. 1, 94 A. 1, 159, 201, 250, 413, 457; der Spielleute 384; maskierte Personen 155, 577; aufgerissener Mund der — 7.
—, s. auch *Mimus*.
Maskeraden in Polen 355 A. 1.
Maskeroen 346; aufgeführt in Petegem 1475 483.
—, s. auch *Mascaron*.
Mastičkar (der Salbenkrämer), Bruchstück eines tschechischen Osterspiels c. 1350 357.

Mastricht, Slawantenkloster, Handschrift eines Spiels um 1400 117ff, 165, 257.
Mathematicus, Der —, Dichtung, angeblich von Bernhard v. Chartres 40.
Matteo Agrigentino, seine Predigt mit dramatischen Bestandteilen 320.
Matthaeus Paris c. 1240 95, 159 A. 1.
— *von Vendôme* 500; sein Milo 30.
— — —, sein Briefsteller 41.
Maur, St., bei Paris, Aufführung der Passion 1398, verboten 173, 252.
Mazzoni, seine Darstellung der Geburt Jesu 216.
Mecheln, Aufführung eines Sinnspiels 1509 488.
Medea, Tragödie des Ovid 4, 14; des Seneca 519 u. A 2, 524f.
— s. auch *Jason*.
Medici, Lorenzo der Prächtige von — 325.
—, sein Spiel von Johannes und Paulus 327.
—, *Lorenzo di Pier Francesco* 325; Dichter einer Kreuzerfindung 327.
Medin 497 A. 3.
Medius, Thomas 566 A. 2.
Medwall, Henry, sein goodly interlude of Nature, aufgeführt nach 1486 472, 475, 485 A. 3.
Meffret, seine Predigtsammlung Quelle für Mysterien 189f.
Mehrtägige Aufführungen im Mittelalter 163f, 306, 336, 337 A. 1, 343, 347, 376, 477.
Mehus 518 A. 2, 545 A. 1.
Meistergesang 424
Melanchthon 567 A. 1.
Melse, Heinrich, aus Nordhausen, Besitzer des Spielgeräts einer Osteraufführung in Stolberg a. H. 1457 222.
Melton, Franziskaner in York, empfiehlt geistliche Spiele 175.
Menaechmi des Plautus 568f, aufgeführt in Florenz 1488 565.
Menander im MA. 1 u. A. 2.
—, sein Lustspiel Androgynos in lateinischer Bearbeitung als Quelle der Alda des Wilhelm von Blois 27f.
Menot, Franziskaner 178 A. 2.
Mercadé, Eustache s. *Marcadé*.
Mercator des Plautus 571, 576.
Mercurino, Ranzio, seine Komödie de falso hypocrita 549f, 556 u. A. 2
meretriculae scenicae 515f.
Meriasek, cornisches Spiel vom heiligen — 347f.
Merulus, Anekdotenmonolog 39 A. 1.
Messe, Weihnachtsspiel im Anschluß an die — 323.
Metz, Aufführung der Vengeance und der Passion 1437 273.
—, Aufführung eines geistlichen Spiels bei epidemischer Krankheit 1438 174.
—, Aufführungen en Chambre 1512/13 169 A. 2.
—, Aufführung einer Farce bei einer Hochzeit 1494 436 A. 3, 439 A. 1.
—, Aufführung eines Spiels von der heiligen Katharina von Siena 1468 179.
Meyer, Paul 349 A. 2.
—, *W.* 78 A. 2.
Michel, Jean, sein Passionsspiel 85 A. 2, 166, 185, 191 A. 1, 192, 193 A. 1, 194, 196 A. 2, 216, 219 A. 4, 260 A. 1, 265f.
—, aufgeführt in Angers 1486 165, 265.
—, als Quelle eines bretonischen Mysteriums 349.
Milchsack 83.
Miles gloriosus des Plautus 13, 568.
— — eines unbekannten Verfassers 30.
Milet, Jacques, sein Mysterium von der Zerstörung Trojas 375f.
Mime s. u. *Schauspieler*.
Mimus, Possenspiel der römischen Kaiserzeit 13, 386ff.
— s. auch u. *Hypothese* u *Mystères*.
Mind, Will and Understanding, englische Moralität 470, 488.
Mirabilia urbis Romae 242.
Mirakel, dramatisierte, gegen Ende des MA. 288.
Mirakelspiel, niederländisches, verfaßt von Smeken, aufgeführt c. 1500 in Breda 345.
Mirakelspiele in England 159f.
—, französische 151.
— s. auch *Marienmirakel*.
Miraulmont, sein Bericht von den Basochiens 1584 440.
Mistere du viel Testament 263f. u. ö.; s. auch *Testament*.
mit valeken plogen, Lübecker Moralitätenspiel 1458 485 A. 2.
Mittelfränkisches Spiel, Bruchstück 117.
Modena, Aufführung geistlicher Spiele zur Abwendung der Türkengefahr 1500 174.

Modena, Aufführung eines Spiels vom hlg. Geminianus 1494 338.
—, Handschrift der Fraudiphila 558 A. 2.
Mönche, deren galante Abenteuer 149.
Möskirch, Darstellung des Fastnachtsspiels von der Verjüngung des alten Mannes 428, 459 A. 1.
Molière 278 A. 2.
—, seine Benutzung der Ergänzungen des Hermolaus Barbarus zum Amphitruo des Plautus 574.
Molinet, sein Art de rhétorique 1465 282 A. 2.
—, sein Mysterium vom heiligen Quintinus 282.
Moltzer 372.
Monaldo 507 f.
Monde nouveau, Moralität 448.
Mone 232.
Monologe 5, 33 f, 36 f, 38 f. 141, 147, 153, 383 f, 529, 554, 563, 577.
—, *komische*, aus der Farcen Blütezeit 456.
Montagnone, *Geremia da*, seine Beschäftigung mit der antiken Tragödie und seine Sentenzensammlung 500, 519.
Monte Cassino, liturgisch - dramatische Osterfeier 305.
Montpellier, Dreikönigsspiel 58 f.
—, Weihnachtsszene des 12. Jh. 54 A. 1.
—, Zug der Studenten am Dreikönigstage mit Aufführungen 438.
Moralitäten 222, 302, 438, **461** ff.
—, die abstrakte Formel des Gegensatzes von Fleisch und Geist in ihnen 491.
Moralité des trois Rois s. u. *Rois*.
Moratin 353.
Moraud, *Herzog*, seine Rolle in einem englischen Mirakelspiel des 14. Jh. 159 f.
Moriskentänze 393, 414, 457.
— bei einer Aufführung in Modena 1494 338.
Morolf, Spielmannsgedicht 409.
Morristanz (- *dances*) 414 A. 1, 457.
— s. auch *Moriskentänze*.
Morton, Erzbischof von Canterbury 472.
Mosanzen, ein Gebäck 579.
Mstow, *Johannes*, sein Kolleg über Aristoteles und die Poliscene 567 A. 1.
München, Goldene Chronik der Hofbibliothek 312.
—, Handschrift von Mercurinos Hypokrit 549; der Handwerkersfrau 37 A. 1.
München, ein Cod. lat. 11 A. 1.
Muglio, *Pietro da*, seine zehn Hexameter vom Inhalt der Tragödien Senecas 518.
Multscher, sein Gemälde im Rathaus zu Sterzing 216.
Muri, *Osterspiel von* — 106 f.
Murner, sein Bericht vom Himmelreich der fahrenden Leute in der Narrenbeschwörung 1512 392.
—, seine Narrenbeschwörung 579.
Musik, ihre Bedeutung in der Anfangszeit des christlichen Dramas 101 f.
— bei den Mysterienaufführungen 220, 352 A. 2.
Musikalische Kunst, Gespräch über — im Rouener Mysterium 268.
Musin, Name eines Juden im niederdeutschen Theophilus 241.
Mussato, *Albertino* 498, **500** ff, 515, 520, 522, 526 f; von Petrarca erwähnt 515.
—, seine Dichterkrönung 512.
—, seine Ecerinis 498 A. 2, 504, **506** ff, 515.
—, Kommentar dazu 513.
—, seine poetischen Episteln 512.
—, seine Epistel an die Paduaner Artistenfakultät 505, 517, 524.
—, seine Historia Augusta 503.
—, seine Priapeischen Gedichte 501, 517.
—, seine Schrift über die Versmaße in den Tragödien Senecas 498 f.
Mystère ... s. u. *Doms*, *Incarnation*.
Mystères mimés 173, 219 A. 3, 343, 352 A. 2, 374, 376.
Mysterien 161/363, 461, 480, 487 f, 491.
—, ihr dramatischer Aufbau 183 ff.
—, Handschriften in Frankreich 211 f; in Deutschland, Format 210.
—, französische 104 A. 1.
—, provenzalische 287 f.
—, englische 289 f.
Mysterium, Etymologie 162.
— aus der Zeitgeschichte 374.
Mystifikationen in Farcen 452; in Paveser Komödien 549 f.
Mythologische Einlagen in einer italienischen Repräsentation 329.

Nachtzeit, Aufführungen zur — in Rom im 16. Jh. 340.
Naogeorgus, sein Hohn über Fronleichnamsaufzüge 1553 187.

Naogeorgus, sein Regnum papisticum 187, 216 A. 3, 250 A. 1.
Napoli-Signorelli 339.
Naprologhe, niederländischer Ausdruck 360.
Narren 207 f, 286, 396 f, 411 ff, 416, 419, 420 A. 2, 424, 445, 449 f, 479, 486.
Narrenbeschwörung von Murner 392, 579.
Narrenbischof 377.
Narrenfeste 394, 437; in den Kirchen 393.
Narrengesellschaften in Frankreich 438, 444.
Narrenrolle in der Passion von Troyes 265.
Nativité, aufgeführt in einer Kirche in Bayeux 1351 135.
— in den Marienmirakeln 253.
— von Ste. Geneviève 198.
— s. auch *Jesu Geburt*.
— in Leval gespielt 173 A. 2.
Nature, Moralität von H. Medwall 472, 475.
Navarre, *Collège de* — s. u. *Paris*.
Neapel, ein Gemälde c. 1320 vom Tode des Erlösers 218 f.
—, Aufführung von Adam de la Hales Drama Robin und Marion c. 1283 398.
Nebukadnezar im geistl. Spiel 62, 64, 131.
Neibiger, *Hans*, Nürnberger Schmied 251 A. 5.
Neidhartspiel 393, 407 f; *Das große* —, Fastnachtsspiel aus einer Wolfenbüttler Handschrift **408** f, 426 ff.
—, *Das kleine* —, Nürnberger Fastnachtsspiel 421, 426.
Nemo, personifizierter Wortwitz 478 A. 1.
Neumen, im Text der Handschrift des Benediktbeurer Passionsspiels 101.
Nevers, Aufführung der Passion 1396 252, 273.
—, Aufführung der Vengeance 1396 273.
—, Dreikönigsspiel c. 1060 56 ff.
Newcastle, Mysterium von — 209 A. 1.
—, Zyklus von Prozessionsdramen 290.
Nicaise de Cambray, Maler in Brügge 219 A. 3, 465.
Nicodemus, sein Evangelium 276, 294.
Niebuhr 571, 574.
Nikolaus, *St.*, Mirakel, dramatisiert von Hilarius 97.
—, französisches Mirakel 277, 288.
—, Moralité von St. — 288 A. 2.
—, *Vom Wunder des St.* — *mit den drei Mädchen* 234 A. 2.
—, Drama von Jean Bodel (vor 1205) 137 ff, 205, 362, 390, 578.
— *Cusanus*, bringt 1427 eine Handschrift der 12 neuen Komödien des Plautus von Deutschland nach Rom 568.
— *von Dinkelsbühl*, seine (?) Concordantia dominicae passionis Quelle für Mysterien 189, 191.
— *von Lyra*, seine Postille als Quelle für Passionsdramen 193 ff, 361.
— — —, als Quelle des Rouener Weihnachtsmysteriums 267; eines französischen Mysteriums vom Alten Testament 271 A. 1.
— *von Trier* (*Cusanus*) 568 A. 2.
Nikolausspiele 97 ff.
Noah im Zank mit seinem Weibe in den englischen Spielen 209.
Nonna, *Leben der heiligen* — *und ihres Sohnes David*, keltisches Drama des 14. Jh. 348 f.
Norwich, Zyklus von Prozessionsdramen 290.
Notker Balbulus, seine Sequenz von der trauernden Rahel 61.
— *Labeo*, seine Andria-Übersetzung 2, 519 A. 3.
— — im Boethiuskommentar über Tragödien 4.
Novati 497 A. 1 u. 3, 558 A. 2.
Nürnberg 408 A. 2.
—, Antichristdrama zu einem Fastnachtsspiel umgestaltet 123.
—, Drama des 15. Jh. mit fastnachtsspielmäßiger Umgestaltung des Antichriststoffs 238.
—, Aufführung des Schwerttanzes durch die Schmiede 413.
—, Beziehungen auf den Reichstag zu — in Piccolominis Chrisis 563.
—, Fastnachtsspiel auf einem Gerüst im Freien 1517 428 A. 2.
—, Fastnachtsspiele 251, 378, **410** f, 415 f, 430, 458 f, 485 A. 1.
—, Fastnachtsumzüge 429.
—, Verordnungen gegen anstößige Worte im Fastnachtsspiel 1468/69 419.
—, Juden daselbst 238 A. 1, 422.

Nürnberg, Morischkotanz 1479 414 A. 1.
—, Tanz der Fleischhacker 413.
Nyeuvont, niederländische satirische Moralität 484 A. 1.

Oberammergauer Passionsspiel 184, 212, 227.
— —, infolge Gelübdes zur Zeit drohender Pestgefahr entstanden 174.
— —, seine älteste Gestalt 233.
— —, die Würde der dargestellten Personen und die Persönlichkeit der Darsteller 178.
Octavia, Tragödie Senecas 502, 505, 510, 514, 518, 522.
Ode 12.
Odengier, *Le jeu d'*—, Farce 454.
Oedipus des Seneca 502.
Oktave als Versmaß in der Karfreitagsdevozion 322; im Sieneser Hirtenspiel 323; in den italienischen Repräsentationen 324, 327, 334f, 339, 462.
Oktonare, trochäische 572, 574.
Olybrius, Tyrannenfigur in französischen Mysterien aus der Heiligenlegende 278 A. 2.
Onofrio, *St.*, Repräsentation von Castellani 329.
— s. auch *Onuphrius*.
Onuphrius und Paphnutius, Repräsentation 329.
Oper, die älteste komische — 398.
Opferung Isaaks s. u. *Abraham und Isaak*.
Ordo trium personarum, tschechisches Osterspiel 355f.
— *Rachelis* 59 A. 2.
Oresme, *Nicole* 8 A. 1, 252 A. 3.
Orestes, Epos des Dracontius 11.
Origny Ste. Bénoite, Nonnenkloster 58 A. 1; halbfranzösische Osterfeier des 14. Jh. 49.
Orleans, französisches Mysterium von der Belagerung von — (vor 1440) **373** ff.
—, Mysterienaufführungen 1435 und 1439 374.
—, Passionsaufführung 252.
—, seine Schule um 1200 24f.
Orsini, Kardinal, Besitzer einer Plautushandschrift 528, 568.
Orvieto, Aufführungen der Brüderschaften 318.
Osterfeier, kirchliche, dramatisch belebt 43ff, 578; weitere Entwicklung 81ff.
Osterfeier, dramatisch-liturgische, in Italien 304.
— aus Monte Cassino 305.
Osterliturgie, alte einfache Szenen der — in Spanien, 11. Jh. 349f.
Osterspiel, Benediktbeurer s. *Benediktbeuren*.
—, Berliner Bruchstück 106f, 111.
—, Bordesholmer 303.
—, englisches 158, 303.
—, zwei, aus den Erlauer Spielen 244f.
—, Innsbrucker 106, **107** ff, 231.
— von Klosterneuburg 83f, 107.
—, Luzerner 1547 198, 1583 184 A. 1, 1597 178 A. 1.
— von Muri **106** f.
— in Padua 1244 306.
—, aufgeführt in Preßburg 1493 169 A. 2.
—, Redentiner 111, 176, 203 A. 2 u. 4, **246**, 391.
—, Sittener 134 A. 2, 256.
—, aufgeführt in Stolberg a. H. 1457 222.
— von Tours 81ff, 84 A. 2, 89, 92 A. 1, 107, 153, 356.
—, Trierer **103** ff, 158, 355.
—, tschechisches 355ff, 578; Fragment 358.
—, ungarisches 358.
—, Wiener 107, 111ff, 222, 355, 579.
—, Wolfenbüttler 105, 303.
—, älteste Bruchstücke 158, 291.
Osterspiele, franz. Bruchstücke 132ff.
—, lateinisch-deutsche 103ff.
—, mitteldeutsche 107.
—, tschechische 356, 578.
Oster- und Passionsspiel, in provenzalischer und katalanischer Fassung des 14. Jh. 152f.
Oswald, mhd. Gedicht 107.
—, *Spiel von St.* — 236 A. 3.
Otteber, Name eines Boten im Strafgericht über die Juden 235 A. 2.
Oudin, *Jean*, sein Mysterium vom heiligen Genesius 212, 284.
Ovid 12, 34, 40f, 135 A. 1, 273, 513, 517, 524.
—, seine Metamorphosen 495.
— s. auch *Medea*.
Oxford, Weihnachtswechselgesang 52f.

Padua, Aufführung eines Spiels vom wilden Mann 1208, eines ludus cum gigantibus 1224 378.

Padua, Aufführung eines Osterspiels 1244 306.
—, Aufführung einer spaßhaften Szene des Tyrannen Herodes 305.
—, Feier von Mariae Verkündigung 1278 eingeführt 70.
—, Inschrift des Steinsarkophags am Ponte S. Lorenzo 498.
—, Mittelpunkt einer Gruppe von Poeten um 1300 497, 502, 517.
—, Pflege des humanist. Lustspiels, Aufführung von Carraras Admiranda 559f, 565.
—, Rezitation der Ecerinis des Mussato, Aufführungen aus der hlg. Geschichte 504.
—, Approbation hervorragender Literaturwerke 511; der Ecerinis des Mussato 512.
—, Szenen von der Heimsuchung, Flucht nach Ägypten und Darstellung im Tempel 305.
—, *Ordinarium* 1261/63 304 A. 2, 305.
Pädagogischer Zweck der Florentiner Repräsentationen 326.
Pageant 292 A. 1, 309.
Palindrom 182 A. 1.
Palmsonntag, Rollenverteilung beim Gesangsvortrag des Evangeliums 51.
Pamphilus, lateinische Elegienkomödie 31/35, 39, 41f, 544.
—, in der Renaissance zu einem wirklichen Bühnenstück bearbeitet, 1518 in Siena aufgeführt 42.
—, von Prot in Akte eingeteilt 42.
— -übersetzungen, im Repertoire provenzalischer Spielleute 382.
Pamphlet, Etymologie 41.
Panormita s. *Beccadelli*.
Pantaleon, der heilige, Legendendrama 146, 280.
Pantomimus 5.
Paphnutius s. u. *Onophrius*.
Papias 540 A. 1.
Papst, Der — und der Balsam, französisches Drama des 14. Jh. 143 A. 1.
—, *Kardinal und Bischof*, Fastnachtsspiel 421.
Paradies und Hölle, von Spielleuten vorgeführt 392 A. 3.
Paradiesesproxeß, französisches Mysterium 275.
Paraphrase 105, 182; französische 101; tschechische 355.
Pardi 337 A. 1.
Parfait 266 A. 1.
Paris, *Gaston* 135 A. 1, 260 A. 1.
—, *Matthaeus* s. u. *Matthaeus*.
— *von Troja und die 3 Göttinnen*, Lübecker Fastnachtsspiel 1455 430.
Paris (Stadt), Aufführung eines Passionsmysteriums 1380 252.
—, Kanonenschüsse bei einer Aufführung 1380 213.
—, Aufführungen von Farcen verboten 1398 252.
—, Aufführung von Farcen in Universitätskreisen 1426 und 1431 437.
—, Aufführung einer satirischen Farce 1503 441.
—, Aufführung einer Farce 1506 436.
—, Aufführung eines allegorischen Festspiels beim Einzuge Margaretas von Österreich 1483 489.
—, Aufführungen der Gesellschaft der Enfants sans souci 439.
—, Aufführung der Verkündigung Mariae und Geburt Christi 169 A. 1.
—, Aufführung einer Moralität vom Herzen und den fünf Sinnen im Kolleg v. Navarra 1426 476.
—, Passionsbrüderschaft, Aufführungen von Mysterien durch sie im 15 Jh. 164, 169, 212, 260; ihr Privileg 1402 164, 253.
—, Aufführung des Apostelmysteriums 1541 221.
—, Aufführung eines Mysteriums vom alten Testament c. 1500 268.
—, Aufführung von mystères mimés beim Einzuge Isabellas von Bayern 1389 376.
—, Aufführung der Passion durch die „compaignons“ 1381 252.
—, Aufführung eines politischen Stücks von Baude 1486 443.
—, Aufführung von Pierre Gringoires Sottie: Prince des Sots 1512 445.
—, Aufführung unschicklicher Spiele durch das Kollegium von Navarra 1315 verboten 437.
—, Basoche du Palais 439; ihre Mitglieder 1442 bestraft 440.
—, Handschrift 8163 534 A. 1.
—, Handschrift 6438 u. 6120 548 A. 1, 552.
—, Handschrift N. A. L. 1181 550.
—, örtliche Anspielungen auf — in Marienmirakeln 142 A. 2.
—, als Schauplatz eines Hostienwunders im 13. Jh. 289.

Paris, seine Schule um 1200 24f
—, Sottie (?) der Studenten auf den Papst Alexander VI. 444.
—, Verbot ungehöriger Äußerungen in Aufführungen durch die Universität 1462, des Tragens von Narrenkleidern durch die Artistenfakultät 1470 438.
Parma, Aufführung einer Repräsentation von Abraham und Isaak 1487 338.
—, Aufführung der Verkündigung im 15. Jh. 308.
—, Dreikönigskavalkade 1417 309.
Partidas, Siete, spanisches Gesetzbuch Alfons' X. von Kastilien 351, 384 A. 4.
Pas Saladin, Le —, Gedicht (c. 1300) 376, 377 A. 1.
Pasquier 446.
Passau, Entstehungsort einer Handschrift von Fastnachtsspielen 425.
Passion, die ältesten Dramatisierungen 84f.
—, Spiel des Castellani in den Formen der Repräsentation 329.
—, spanisches Spiel des Juan del Encina 353.
—, Spiel des Arnoul Greban 260ff. u. ö.
—, umgearbeitet von Jean Michel 265f. u. ö.
—, fünf italienische dramatische Bruchstücke aus der Geschichte der — 339.
Passionsbrüderschaft, Pariser, 1402 privilegiert 164, 169, 222, 253, 260.
Passionsspiel, Alsfelder s. u. *Alsfeld*.
— von Arras s. u. *Arras*.
—, Augsburger s. u. *Augsburg*.
—, in der Auvergne aufgeführt s. u. *Auvergnatisches*.
—, Benediktbeurer s. u. *Benediktbeuren*.
—, bretonisches, gedr. 1530 174, 200, 349.
—, cornisches 190, 347.
— in Deutschland 225ff.
—, aufgeführt in Deventer 1394 344 A. 1.
—, Donaueschinger s. u. *Donaueschingen*.
—, Egerer s. u. *Eger*.
— von Encina 353.
—, Erlauer s. u. *Erlau*.
—, aufgeführt in Ferrara 1489 338.
Passionsspiel, Frankfurter s. u. *Frankfurt*.
— in Frankreich 251ff.
—, St. Galler s. u. *Gallen*.
— aus dem St. Geneviêver Sammelbande 253ff, 258 A. 2.
—, Heidelberger s. u. *Heidelberg*.
—, italienisches, verschollen, nachgewiesen durch Napoli-Signorelli 339.
—, von Majorca 153, 351.
—, Oberammergauer s. *Oberammergau*.
—, Pfarrkirchner 176.
—, provenzalisches 152f, aufgeführt 1510, Fragment 277.
— von Revello 199 und A. 2.
—, aufgeführt im Kolosseum in Rom durch die Compagnia del Gonfalone 104 A. 1, 198 A. 1, 339f.
—, Sterzinger s. u. *Sterzing*.
—, Tiroler s. u. *Tirol*.
—, tschechisches 578f.
—, Wiener s. u. *Wien*.
Pastourellendichtung 398, 407.
Patavinus Monachus, sein Bericht über die italienischen Flagellantenzüge 311 A. 1.
Paternosterspiel, aufgeführt in York c. 1378, 1399 467.
Pathelin, Farce vom Advokaten — 400, **446**ff.
— im Nikolausmirakel 288.
—, *Farce vom neuen* — 452f.
Patriotismus im Tschechischen Osterspiel 355.
— s. auch *Lokalpatriotismus*, *Vaterländische Ereignisse*.
Pattes-Ouaintes, Narrenspiel c. 1492 449.
Paul s. *Peter*.
Pauli Bekehrung, Spiel in rhythmischen Strophen 69, 166.
— —, englisches Spiel in der Digby-Handschrift 304.
Paulinus und Polla, lateinische Elegienkomödie des Richard von Venusia 31, 35ff.
Paulus, Lustspiel des Vergerio 534ff, 544f.
—, Apostel, zitiert den Menander 1, wird in einer Moralität zitiert 477.
—, sein Epheserbrief, von Einfluß auf die Darstellung des Kampfs gegen die Sünde 467.

Paulus s. auch u. *Pauli.*
Pausen 336.
Pavia, Aufführung von Mercurinos Hypokrit 1437 549, 565.
—, Handschrift d. Handwerkersfrau 37.
—, Literarische Tradition in der Lustspieldichtung an der Universität, Entstehungsort von Ugolino Pisanis Confabulatio coquinaria 547.
—, Studentenkomödien 548.
Pect, Farce du — 446.
Pedroso, Gonzalez, sein Bericht von Fronleichnamsprozessionen 172 A. 1, 352 A. 2.
Peiper 20, 494 A. 2, 519 A. 2; über Menanders Androgynos als Quelle Wilhelms v. Blois 27 f.
Pélerin saint Jaques, verlorenes Drama 289 A. 1.
Perlbach 244 A. 2.
Péronne, Karfreitagsaufführung 1491 85 A. 1.
Persa, Komödie des Plautus 3.
Persius 11 f.
Personifikation in Moralitäten 461 f, 474 A. 1.
— in Dunbars allegorischem Festspiel 490.
— s. auch *Abstracta, Wortwitz.*
Perugia, Aufführung einer Himmelfahrtsszene 1370/76 308 A. 2.
—, Aufführung einer Repräsentation von Jonas 1430 338.
—, Aufführung eines geistlichen Spiels von der Eroberung Perugias durch Totilas 1495 338.
— als Ausgangspunkt der Geißelfahrten des 13. Jh. 312.
—, Darstellung der Passion 1448 178, 320 ff.
—, Inventar der Dominicusbrüderschaft von 1339 317.
—, Stammort zweier Laudenhandschriften 314 ff.
Petegem, Aufführung des Maskeroen 1475 483.
Peter und Paul, Provenzalisches Mysterium vom heiligen — 201 A. 3, 203 A. 3, 287.
— s. auch u. *Petrus.*
— *von Blois* 26, 190.
— — —, seine Ansicht über den sittlichen Wert des Weinens bei Aufführungen 177.
Petersburg, kais. Bibliothek: Handschrift des Geta 23 A. 2.
Petit de Julleville s. *Julleville.*
Petrarca 3, 494, 517 f, 531, 539 A. 2, 541.
—, seine lateinische Nacherzählung der Geschichte von Griseldis 1373 365 f.
—, sein humanistisches Programm 492.
—, sein Verhältnis zur antiken dramatischen Dichtung 513 ff.
—, seine Streitschrift gegen einen Arzt 515, 533.
—, seine Meinung vom antiken Bühnenwesen und den scenici poetae 515 f.
—, sein Studium der römischen Komiker 530 f.
—, seine Abschrift der terenzischen Komödien 1358 532.
—, seine Komödie Philologia 531, 538 f.
—, seine Terenzbiographie 532.
Petrus Bombasius 516 A. 2.
— *Comestor* 65 A. 1, 118, 131 A. 1, 200, 233; seine Historia scholastica Quelle für Passionsdramen 193, 200; Quelle des Rouener Weihnachtsmysteriums 267.
— *Damiani*, Vorkämpfer der Marienverehrung 142.
— *Hispanus* 26.
— *Martyr* in dramatischen Lauden vorgeführt 319.
— *de Palude*, sein Teufel Titinillus 203.
— *de Parma* 532 A. 3.
— *und Paulus*, Spiel vom Martyrium des —, aufgeführt in Rom 1417 339 A. 2.
— — —, provenzalische dramatisierte Heiligenlegende 201 A. 3, 203 A. 3, 287.
Pex 70 A. 3, 83 A. 1.
Pfaffenknechten, Spiel von den 12 faulen — 411 f.
Pfarrkirchner Passionsspiel 176.
Pfingstspiel, aufgeführt in Cividale 1298 163.
Pfingstspiele, lateinische 306.
Pfullendorf, Freund Enea Silvio Piccolominis 564.
Phaedra, Tragödie des Seneca 502, 516.
Philemon 1 A. 2.
Philipp der Gute, Herzog 465, 489 A. 2.
Philodoxeos, Lustspiel des Leone Battista Alberti 545 ff, 556 A. 2.
Philologia, Komödie des Petrarca 531, 538 f.

Piccinino, Condottiere 520.
Piccolomini, Enea Silvio, (Pius II.) 378, 533, 553.
—, — —, erwähnt Corraro als Tragiker 527.
—, — —, seine Komödie Chrisis 561 ff, 572.
—, — —, seine Novelle Euryalus u. Lucretia 561, 569 A. 4.
Pickle-Herring in einem englischen Schwerttanz von 1779 413.
Picot 444 A. 1 u. 2.
Piemontesische Spiele 341, 343.
Pievano, Antonio, beabsichtigte Vorlesungen über Senecas Tragödien 518.
Pilato, Leonzio, Lehrer Petrarcas 514; seine Homerübersetzung 520.
Pilatus im geistlichen Drama 90, 106 ff, 191 f, 292 u. ö.; s. auch *Vita*.
Pilger in den Nürnberger Fastnachtsspielen 411.
— s. auch *Jacobus*, *Jakobspilger*, *Pélerin*
Pipée, französische Moralität 479 f.
— *du Dieu d'Amour* 480 A. 1.
Pisa 325, 336.
Pisani, Gherardo 551.
—, *Ugolino*, seine Confabulatio coquinaria 547, 552.
—, —, sein Leben 550 ff, 565.
—, —, seine Prosakomödie Philogenia 550, 553 ff.
Pistoja, Aufführung von Marienmirakeln 1517 337.
Pius II., Papst, siehe *Piccolomini, Enea Silvio*.
Planctus ante nescia, der lateinische Klagegesang Marias 88, 247.
Planeten, Aufzug der sieben —, Prozessionsaufführung in Mailand 1423 377.
—, *Spiel von den zwölf* —, aufgeführt in Bern 1506 484 A. 2.
Plaudite s. u. *Beifallklatschen*.
Plautus, im MA. fast vergessen 3.
—, Erwähnungen im MA. 4 A. 1, 517, 565.
—, seine Lustspiele 390, 539, 543.
—, sein Einfluß auf Petrarca 530 ff; auf E. Silvio Piccolomini 564.
—, Wiederauffindung der zwölf Komödien 568 f.
—, Versuche, seine unvollständig überlieferten Stücke zu ergänzen 570 ff.
— s. auch *Amphitruo*, *Asinaria*, *Aulularia*, *Bacchides*, *Casina*, *Cistellaria*, *Curculio*, *Menaechmi*, *Mercator*, *Miles gloriosus*, *Persa*, *Poenulus*, *Pseudolus*, *Querolus*, *Rudens*, *Stichus*, *Trinummus*.
Plutus des Aristophanes 486.
Poenulus des Plautus 569 f, 577 A. 1.
Poetae scenici 515; comici 517.
Poggio, Dramatisierung einiger seiner Facetien 449 A. 2, 450.
Poitiers, ein Mitglied des Kapitels von St. Hilaire als Satan 165.
Polen, Maskeraden 355 A. 1.
Polentone, Secco, sein Ludus ebriorum 559 f, 565.
Poliscene, Komödie des Leonardo Bruni 540 ff; ihr großer Erfolg in Deutschland 566 f, 567 A. 1.
Politische Anspielungen 123 f; im Fastnachtsspiel 422, 423 A. 2.
— — in französischen Sottien 433 A. 2.
— — fehlen in den Chester Plays 298.
— *Satire* in der Darstellung des Konklaves von 1458 378.
— — im Fastnachtsspiel 422.
— — im französischen Possenspiel 441 ff.
— — in französischen Moralitäten 480.
Polixiano, Angelo, sein Tadel der Prosakomödien der Frührenaissance 565 f.
Polixxe 221 A. 3.
Pontius, provenzalisches Mysterium vom heiligen — 203 A. 3, 287 f.
Pordenone in Friaul, Laudensammlung von — 318 f.
Possenhafte Kirchenfeste, in Spanien gerügt 1473 351.
— Szene des 13. Jh. 399 f.
Possenspiel 384 A. 4, 389, 402 f, 438 f, 461, 482, 487.
—, cornisches, des 14. Jh. 403.
— vom blinden Bettler 399 f, 409.
—, Niederländisches 403 ff.
Präfigurationen aus dem Alten Testament im Heidelberger Passionsspiel 227.
— im Künzelsauer Fronleichnamsspiel 234.
— im Mysterium vom Alten Testament 269.
Präkursor 222, 236, 250, 355 u. ö.
— s. auch *Vorlaufer, Prescheur*.
Prätentionen, literarische, der Mysteriendichter 210.
Prag, Verbot der ludi theatrales bei der Fronleichnamsprozession 170.

Prag, in zwei Texten stumme Person bei der Auferstehungsfeier 48.
—, Ritual des 14. Jh. 50.
—, Cod 462 der Lobkowitzschen Bibliothek 562 A. 2.
Prêcheur s. *Prescheur*.
Predigten in dramatischen Texten 104 A. 1, 150, 226; im niederdeutschen Theophilus 240; im keltischen Drama von der heiligen Nonna 349.
—, verbunden mit dramatischen Darstellungen 319ff, 465; mit der Allgewalt des Todes 465; mit lebenden Bildern 321 A. 1
Prescheur, im Spiel von Antichrist und Weltgericht 135; in der Passion von Arras 259; im Nikolaus von J. Bodel 137.
Preßburg, Aufführung des Osterspiels 1493 169 A. 2.
Priamel in den Dichtungen Hans Rosenplüts 423.
Pride of Life, Bruchstück einer Moralität 471.
Prince des Sots, Sottie des Pierre Gringoire, aufgeführt in Paris 1512 445.
Priscian, seine Abhandlung über die Metra des Terenz 9.
Progne, Tragödie des Corraro 523ff.
Prohemium vor Datis Poliscene 541, 544.
Prolog in Christi Höllenfahrt 156f; bei Vergerio 535, 538; bei Bruni 544; im Columpnarium 534 A. 1; der Chester Plays 296; in Milets Zerstörung Trojas 376; bei Alberti 545; bei Barzizius 556 u. A. 3, 557; des Poliziano zur Menächmen-Aufführung in Florenz 565; zu des Plautus Bacchides von Beccadelli, zum Pseudolus 570.
Prologsprecher im niederländischen Possenspiel 404; in Farcen 456; im schwedischen Marienmirakel 354; bei Plautus 570, 577; im St. Galler Passionsspiel 113; s. auch *Prescheur*.
Prophetenspiel 61/68, 113f, 131, 158, 249.
— zur Feier des Weihnachtsfests 61f.
—, verwendet als Eröffnung von Passionsspielen 113.
—, aufgeführt in Riga 1204 7, 64f, 95.
—, Bruchstück eines deutschen — c. 1300 114.
Prophetenszene in den Conventry-Spielen 300.
Prosa in Hrotsvithas Stücken 17; in Medwalls Nature 475; im Columpnarium 534 A. 1; im Philodoxeos 545; im Hypokriten 549; in der Philogenia 553; in der Cauteraria 557 und der Fraudiphila 559; Poliziano gegen Komödien in — 566.
—, gesprochene — in geistlichen Dramen des MA. 104 A. 1.
—, Priscian über die — form der Komödien 9.
Prot, Jean, seine Unterrichtsausgabe des Pamphilus 42.
Provence, Mysterien in der — 275.
Provenzalische Farcen 433.
— St. Agnes, Legendendrama des 14. Jh. 153f.
— dramatische Heiligenleben des 15. und 16. Jh. 287f.
— Hexenbeichte, dialogisch, Fragment des 14. Jh. 401.
— Passion, aufgeführt 1510, Fragment 277.
— geistliche Spiele 151ff, 361.
— Spielleute 381f.
— Übersetzungen nordfranzösischer geistlicher Spiele 361.
Prozeß in einem Marienmirakel 150.
—, *Kanonischer* — im Fastnachtsspiel 421.
Prozession, Verkündigungsszene mit ihr verknüpft in Venedig u. Cividale 306f, 307 A. 1.
Prozessionsspiele zur Fronleichnamsfeier 169ff, 187.
— in England 171, 289.
— in Italien 309f.
— in Zerbst s. *Zerbst*.
Prozeßszenen, Allegorische 276.
—, s. auch *Gerichtsszenen, Prozeß*.
Prudentius 257; seine Psychomachie 466f, 472.
Prynne 11 A. 2; sein Histriomastix 201 A. 2.
Przedbory, Matthias von, sein Kolleg über die Poliscene und Horaz 567 A. 1.
Pseudolus des Plautus, ergänzt im 15. Jh. (Prolog) 570.
Puellis, De tribus, Monolog 39.
Pulci, Antonia, Gemahlin Bernardos 325, 327.
—, *Bernardo*, Dichter von Repräsentationen 325, 327.

Pulci, Luigi, seine Morgante Maggiore 325.
—, —, seine Dramatisierung der Legende der heiligen Theodora 327 f.
Punch und Judy, kampflustiges Ehepaar auf dem englischen Puppentheater 392.
Puppen 391; als Heilige 272, 343 A. 2.
Puppenspiele 391.
Puy 140 ff, 151, 168, 397.

Quacksalberszenen im Osterspiel, die ältesten deutschen komischen Dramen 110 f, 409.
— im Fastnachtsspiel 417.
— in Farcen 455.
— im Hostienmirakel 457.
Quentin, St., s. *Quintinus*.
Querolus, Komödie des 3. Jh., im MA. fälschlich dem Plautus zugeschrieben 3 f, 19; bearbeitet von Vitalis 23 f.
Quintilian, Quelle des Mathematicus 40.
Quintinus, französisches Mysterium von St. — und seinen Genossen (15. Jh.) 186, 198, 208, 252 A. 1, 279, **282**.

Raaf, de 473 A. 3.
Rabelais, seine Erwähnung des Badin 455.
Raber, Vigil, Sterzinger Maler und Dramaturg 219 A. 3, 228, 230.
—, —, sein Passionsspiel 249 f.
Rache des Heilandes s. *Vengeance de Notre Seigneur*.
Rahel, Notkers Sequenz von der trauernden — 61.
—, Klage —'s 55, 60, 116.
Raimund von Avignon, sein Monolog eines Universalgenies 383, 388.
Rantius, Mercurius - Vercellensis, seine (?) Komödie de falso hypocrita 549 f, 556 u. A. 2.
Raparius, elegisches Gedicht des MA. 26.
Rappresentaxioni 309, s. auch *Repräsentationen*.
Rasinus, Balthasar, Plautuserklärer in Pavia 569, 575.
Ratherius v. Verona, über die Terenzische Weisheit und die Moral des Evangeliums 2 f.
— — — zitiert Plautus Persa 3.
Raub der Proserpina, aufgeführt in Rom durch Florentiner 1490 337.
Ravisius s. *Textor*.
Realistische Schilderung im Mysterium von St. Genovefa 281.
— Szenen in den Coventry-Spielen 301.
Rechtfertigkeit, Lübecker Spiel von der — 1484 486.
Redentiner Osterspiel 111, 176, 203 A. 2 u. 4, **246**, 391.
Rederijker, Träger der dramatischen Poesie in den Niederlanden 347, 373, 406, 481 f, 487.
Redondillen als Form der Rede bei Encina 353.
Regensburg, Darstellung eines Spiels von der Erschaffung der Engel 1194 64, 128.
Reimbrechung in Deutschland 105 f, 182; fehlt 106, 108.
— in Frankreich 119 f, 132, 134, 360; fehlt 476 A. 1.
— fehlt im provenzalischen Legendendrama 153.
— im Mysterium von Revello 341.
— in den Niederlanden 360, 406.
— im Fastnachtsspiel Folzens 424; fehlt 427.
— in französischen Farcen 455.
— fehlt im schwedischen Marienmirakel 354.
— fehlt im tschechischen geistlichen Spiel 355.
Reims, Aufführung einer Farce durch Vikare und Chorknaben 1490 437.
Reineke de Vos 430.
Reinerus v. St. Laurentius, über Terenzlektüre 3.
Reinmar von Zweter 195 A. 3.
Reiter auf der Bühne 213 A. 3, 578.
Religiöses Element, in den Marienmirakeln 146; in Repräsentationen betont 330.
— —, vereinigt mit dem vaterländischen 375.
Reliquien, aufgestellt bei der Darstellung von Mysterien 174.
René, König 175, 259, 283.
Rennes, Aufführung der Moralität Bien-Avisé, Mal-Avisé 1439 476.
Repetitio egregii Zanini coqui 548 A. 1.
Repraesentatio peregrinorum 52 A. 2.
— s. auch *Christi*.
Repräsentationen, Florentiner 324 ff.
—, italienische 346 f.

Repräsentationen, spanische 352.
Repues franches 452.
Revello, Mysterium von — 199 u. A. 2, 276 A. 1, **341** ff, 361 f.
Reynerus von Brüssel, Verfasser einer Tragödie 40.
Reynolds, Walter 402.
Rexitation 11, 30, 38; bildlich dargestellt 6; tritt an Stelle des Gesangs im geistlichen Drama 101 f.
Rexitator bei antiker Aufführung 5 f; im MA. 30.
Rheinau, Kloster bei Schaffhausen, Handschrift des Spiels vom jüngsten Gericht 239 A. 1.
Rhétoriqueur 181, 263, 282.
Richard von Venusia, seine Elegienkomödie Paulinus und Polla 35 ff.
Rifflart, lustiger Schäfer im französischen Weihnachtsdrama 205 f.
Riga, Aufführung eines Prophetenspiels 1204 7, 64 f, 95.
Ritschl 571 A. 1, 574 A. 1.
Ritter in den Fastnachtsspielen 421.
Robert der Teufel, dramatisiert als Marienmirakel 146.
— *II. von Artois* 398.
— *von Blois* 258 A. 2.
— *of Cesill, Ludus de Kyng* —, aufgeführt in Lincoln 1452/53 378 f.
— *König von Neapel* 514.
Roberti s. *De' Roberti*.
Roberto von Lecce, seine Darstellung der Passion 1448 320.
Robin und Marion, Spiele von — in Frankreich 393.
— — —, Drama Adams de la Hale **397** ff, 407.
Robin-Hood-Spiele in England 393, **457** f.
Rodex, allegorischer Prozeß dargestellt 1440 276 A 1.
Rohan, Marschall von — 441.
Rois, Des trois —, moralité, Bruchstück aus dem Ende des 15 Jh. 277 A. 1.
Rolandino, Auszeichnung seiner Paduaner Chronik 1262 512.
Rolando de Piazzola 499 f, 503.
Rollen, Vortrag mit verteilten — 31.
Rollenverteilung beim Gesangsvortrag des Evangeliums in der Karwoche 51.
Rom, Aufführung eines Spiels vom Martyrium des Petrus und Paulus 1417 339 A. 2.
Rom, Aufführung dreier Spiele zu Ehren Leonoras von Aragonien 1473 337.
—, Aufführung eines Spiels vom Kaiser Constantin 1484 im Vatikan 339 A. 2.
—, Aufführungen der Florentiner zum Johannisfest 1490 337.
—, Geistliche Spiele in — 339.
—, Passionsaufführungen im Kolosseum 339 f.
— s. auch *Kolosseum*.
Roman de la Rose 479.
Romans, Aufführung eines Mystère des trois Doms 1509 219 A. 3, 278 A. 1; dessen Manuskript verborgt 279.
—, Aufführung einer Moralität 1509 481.
Romantische Bühne 93.
Romantisches Drama 373, 379, 390.
Ronchevale, Aufführung eines Spiels von — 1444 373.
Roovere, Anthonis de, seine niederländische Moralität 483, 484 A. 1.
Rosana und Ulimento, italienische Repräsentation 330, 336, 337 A. 1.
Roscius 516.
Rose, Roman de la — 479.
Rosen, auf böse Geister herabgeworfene — 469 A. 2.
Rosenplüt, Hans, als Dichter von Fastnachtsspielen **423** ff.
Rosnel, Joh. 134 A. 3.
Rostock, Theaterzettel 221.
Rothe, Johannes, über die Aufführung des Spiels von den klugen und törichten Jungfrauen in Eisenach 1321 121 A. 1.
Rotrou 284.
Rouen, liturgische Szene: Der Gang nach Emaus 52.
—, Dreikönigsfeier 56, 59, 223, 305; 1522 abgeschafft 223.
—, Ordinarium des 14 Jh., Prophetenprozession 63 f, 131, 167 A. 1.
—, Aufführung von Farcen durch Kapläne bei Hochzeiten 1488 436 A. 3.
—, Aufführung des mystère de l'incarnation 1474 im Freien 173, 267 f.
—, Aufführung von Passionsspielen durch die Confrérie de la Charité im 14. Jh. 252; ihre Statuten 1374 161.
—, Darstellung der Weihnachtsszene durch Geistliche 1452, 1457 223.

Rouen, Entstehungsort ungedruckter komischer Stücke 432.
—, Mysterienaufführung 1502 213 A. 2.
—, Verlegung des Gottesdienstes wegen geistlichen Spiels 1445 175.
—, Weihnachtsfeier des 13. Jh. 54.
—, Weihnachtsmysterium (Mystère de l'incarnation) 166, 173, 182 A. 1, 199 A. 2, 205, 223 A. 3, **267** f., 334 A. 1, 343; mit theologischen Belegstellen 188.
Rouergue, Provenzalischer Mysteriumstext aus der Landschaft — 275 ff, 343.
Rousseau, sein Devin du village 398 A. 1.
Roy 136, 256 A. 1, 257, 258 A. 2, 476 A. 1, 534 A. 1.
Rubben, niederländischer Schwank 404, 406, 463.
Rubin, beliebte Figur im Erlauer Osterspiel 244 u. A. 2; im tschechischen 357, 360; im Innsbrucker 109 f; im Berliner Bruchstück 111.
Rudens des Plautus 573.
Rutebeuf, sein Drama Theophilus 140 f, 151, 239, 241 A. 1.
—, sein Dit de l'herberie 383, 409.
—, sein Paradiesestraum 467.

Sabbadini 8.
Sacchetti, sein Bericht von der Aufführung einer Himmelfahrtsszene in Florenz 308.
Sachs, Hans 423, 449.
Sage, französische Darstellungen aus der — 376 ff.
Saint Flour, Aufführung der Passion 1425 275.
Saint Maur s. *Maur*.
Saint Omer 70 A. 2; Aufführung eines Streits zwischen Krieg und Frieden 1524 385.
Sainte Beuve 129, 183.
Salbenkrämer 48 f, 83, 105 ff, 109 f.
Salbenkrämerszene, spanische 350; tschechische 356 f.
Sallust, als Quelle für Datis Hiempsal 528.
Salman und Morolf, mhd. Gedicht 107.
Salomon und Markolf, Fastnachtsspiel 416, 421, 424.
Salomos Urteil, Lübecker Fastnachtsspiel 1434 430.
— —, Nürnberger Fastnachtsspiel 251 A. 5.
Salutato, Staatskanzler, seine Abschrift der Senecaschen Tragödien und der Ecerinis Mussatos 518 u. A. 1 u. 2, 520.
Salzburg, Schwerttanzspiel 414.
Sankt Gallen s. *Gallen*.
Sanok, Gregor von —, seine Plautusnachahmungen 567 f.
saphicum metrum 513 A. 2.
Sathas 359 A. 2.
Satire 11 f.
Satirische Beobachtung der Schwächen der Geistlichkeit in den dramatisierten Marienmirakeln 149.
— allegorische Darstellungen aus der Zeitgeschichte 377.
Saumur, Aufführung eines geistlichen Spiels 1462 175.
Savoien, Aufführung eines Passionstexts im 16. Jh. 264 A. 1.
Savoyardische Sprache in einer Farce 433 A. 1.
Scala s. *Can Grande*.
Schauplatz der deutschen geistlichen Spiele 126.
—, s. auch *Freies*, *Kirche*.
Schauspieler (und Mimen), berufsmäßige 5, 11, 77 A. 1, 184 A. 1, 222, 387, 441.
——Maske 7 A. 1.
Schedel, Hartmann, Abschreiber von Hss. 37.
Schempart, im — laufen 413.
Scherer 459 A. 1.
Schernberg, Dietrich, sein Spiel von der Päpstin Jutta **241** ff, **361**.
—, —, sein Name in der Handschrift seines Spiels 210.
Schießpulver, bei Aufführungen verwendet in Vicenza 1379 u. ö. 213, 307.
— s. auch *Kanonenschüsse*.
Schiffahrt als Verbindung der einzelnen Standorte im geistlichen Spiel 361 f, 376.
Schiffe in Aufführungen geistlicher Spiele 187, 429.
Schiller 336; sein Gang nach dem Eisenhammer 378.
Schlägel bei Linz, Prämonstratenserstift, tschechisches Dramenfragment 358, 360.
Schlitten, Aufführungen auf — 406 A. 3, 429.
Schminke 404 A. 1.
Schölzelin, deutscher Karthäusermönch 190.

Schüler 110, 127, 239, 448, 579.
Schwarz, Michael, Maler in Danzig 219 A. 3
—, *Peter*, Dominikaner 422.
Schweina, Hans Jakob von, sein Oster- oder Passionsspiel, aufgeführt in Stolberg a. H. 1457 222.
Schwerttanz im 15. u. 16. Jh. 393, 413. 416, 417 A. 4, 426.
Schwiegermutter in der dramatischen Literatur 451.
Sebastian, St., zwei französische Mysterien des 15. Jh. 252 A. 1.
Sedulius, sein Gedicht vom Leben Jesu 20.
Seele und Leib, Der Streit zwischen — als Thema der mittelalterlichen Literatur 471.
Seelenkräfte, Dichtungen vom Kampf der guten und bösen — 466 f.
Seelenzustände, Schilderung der — in den Repräsentationen 333.
Seelmann, W., 109, 244 A. 2, 464 f.
Segarelli, Giovanni, sein Kommentar zu Senecas Tragödien 517.
Segarizzi 560 A. 1.
Selbständigkeit, Spuren von — in den Mysterien 197, 292.
Seligmann, Name eines Juden in einem Frankfurter Spiel 204.
Semur, Passionsspiel von — 165 A. 3, 205 A. 2, 206, 208, 213 A. 3, 219 A. 4, 220 A. 1, 256 f, 258 A. 2, 270, 362, 461 A. 2.
Senar, jambischer 539, 572; Versmaß des Dialogs in Mussatos Ecerinis 510; s. auch *Choliamben*.
Sendziwoj, polnischer Theolog, seine Polemik gegen die Darstellung des Kindbetts Mariae 215 A. 2.
Seneca der Ältere, seine Kontroversen Quelle des undankbaren Armen 40.
— — —, seine Deklamationen, kommentiert von Treveth 493 f.
— *der Jüngere* 510, 513, 526 f, 527 A. 3.
— — —, seine Tragödien im MA.: 4 u. A. 3, 514 ff, 530. 556; nur spärlich bekannt, um 1300 wiedererweckt 492.
— — —, seine Tragödien: kommentiert von N. Treveth 493 ff, von Dionigi de' Roberti, von Giovanni Segarelli 517; ihr Studium angeregt von Lovato 498; ihre Versmaße 499; als Gegenstand von Universitätsvorlesungen 518.
Seneca, Entlehnungen aus — in Mussatos Ecerinis 510; in Boccaccios Fiammetta 516.
—, seine Ethik 495.
— s. auch *Agamemnon, Hercules furens, Hercules Oetaeus, Medea, Octavia, Oedipus, Phaedra, Thyestes, Trojanerinnen*.
Sepet 65, 153.
Sermons joyeux 456, 459 A. 2, 548.
Serre, Jean, Possenspieler, Marots Gedicht auf ihn 455
Servius, Vergilerklärer 1, 10, 532.
Sestine 314, 339.
Seurre, Aufführung einer dramatisierten Heiligenlegende von St. Martin 1496 278 A. 1.
Shakespeare, sein Cymbeline 145.
—, sein Hamlet 58, 435.
—, sein Heinrich V. 363 A. 2, 509.
—, seine Macbeth 511.
—, Shylock im Kaufmann von Venedig 556.
Shetlandsinseln, Schwerttanzspiel 413.
Sibilet, seine französische Poetik (1548) 389.
—, seine Regel für Farce und Moralität 487.
Sibylle 62 f, 90, 131, 198, 267 f, 297.
Siena, Aufführung der Renaissancebearbeitung des Pamphilus 1518 42.
—, Aufführung einer Marienklage (?) 1257 306 A. 1.
—, Aufführung der Passion 1520 178 A. 2.
—, Emaus-Repräsentation 337 A. 1.
—, Entstehungsort von Repräsentationen 336.
—, Weihnachtsspiel 216, 323 f.
Siete Partidas s. *Partidas*.
Sigismund, König 551.
Signorelli, L. 73.
Silete im geistl. Drama 220, 375.
Silvester, Papst, dramatisierte Marienlegende 146.
— *II.*, Papst, s. *Gerbert*.
Simon s. u. *Gastmahl*.
— *de Hesdin* 8 A. 1.
Simone, Frate, vermutl. Verfasser des Mysteriums von Revello 341 f.
Simson, niederdeutsches Spiel, in zwei Bruchstücken erhalten 250 f.
Sinnspiele in den Niederlanden 482, 487 f.
Sitten, Bruchstück eines franz. Osterspiels in — 134 A. 2, 256.

Sittliche Wirkung der Mysterien, Ansichten über die — 175ff.
Situationspläne von Mysterienspielen aus dem 16. Jh. 167.
Sizilien, Heimat eines Tropariums und eines Herodesdramas des 12. Jh. 55 A. 1, 305; einer Emausszene 52 A. 2.
Slavische Völker, geistliche Spiele bei ihnen 355ff.
Slawantenkloster s. *Mastricht.*
Smeken, sein niederländisches Mirakelspiel, aufgeführt in Breda c. 1500 345.
Sociis, *De tribus*, Monolog 39.
Sohn, *Geschichte vom verlorenen* —, französisches Spiel 382.
—, Stoff des französischen Gedichts Cortois d'Arras 382.
—, Spiel des Castellani 329.
—, Sieneser Repräsentation 336.
Sokrates 551.
Sol y Padris 352 A. 2.
Soldaten 81ff, 89, 93, 106, 114, 579; prahlerische, in Farcen 390, 454, 456, 459.
Somer ende van den Winter, *Van den* —, Bruchstück eines niederländischen Dramas 368, 373, 463 A. 3, 464.
Sommer und Winter, Streitgedicht zwischen — 384, 463f; s. auch *Somer.*
Sophokles 505, 514.
Sotie 443 A. 2; s. auch *Sottien.*
Sotte boerde, niederländisches Possenspiel 368, 373, 404.
Sotternien, niederländische Possennachspiele des 14. Jh. 367f, 389 A. 1.
Sottien, Dramen der französischen Faschingsgesellschaften 397, 444f; s. auch *Sotie.*
Spanien, geistliche Spiele in — 349ff.
Spaßmacher, *Zwei* —, französisches Streitgedicht 381f.
Spiegelbuch, *Das* — 484.
Spielanweisungen 68, 71, 80, 85, 96, 109, 119 A. 3, 127f, 131, 133, 141, 157, 224, 240, 247 A. 1, 274 A. 1, 281, 297 A. 1, 309 A. 3, 354, 376, 418 A. 1.
— s. auch *Bühnenanweisungen* und *Didaskalien.*
Spielleute 111, 150, 375, 390f, 516f; ihr Anteil an der Entwicklung des komischen Dramas 380ff.
Spottspiele, den kastilischen Geistlichen untersagt 351.
sprekers 385 A. 2.
St. . . . s. *Saint.*
Stadtklatsch im Fastnachtsspiel 431.
— in Farcen 435, 452.
Statius 12; seine Thebais 504.
—, seine Achilleis 523 A. 1.
Steinhöwel, sein Äsop 425 A. 1.
Stella, gelegentl. Bezeichnung der Dreikönigsfeier 56.
—, italienisches Marienmirakel 329.
Stephanus, Spiel von St., aufgeführt in Turin 1463 343.
—, durch eine dramatische Darstellung gefeiert in Spanien 351.
—, *Henricus*, seine Erzählung von der Aufführung einer Farce in Rouen 452.
Sterbebüchlein 473.
Sterzing, Aufführungen von Passionsspielen seit 1455 228ff.
— als Aufführungsort der Tiroler Passionsspiele 228 A. 2.
—, Spiele 425, 463.
Στίχοι εἰς τὸν Ἀδάμ, Drama des Ignatios 359.
Stichomythie von Sentenzen 523.
Stichus des Plautus 569 A. 4.
Stil in den Mysterien 182f.
— in den Repräsentationen 334.
Stimmenwechsel 32, 157, 381f, 382 A. 3, 402; der griech. Rhapsoden 30 A. 3.
Stockholm, Theophilus - Handschrift 240.
Stolberg im Harz, Oster- oder Passionsspiel, aufgeführt 1457 222.
Straßburg, Dreikönigsspiel 59.
Streit zwischen Krieg und Frieden, aufgeführt in St. Omer 1524 385.
— *zwischen Leib und Seele*, aufgeführt in Amiens 1489 385.
— *zwischen Sommer und Winter* 384, 473f; niederländisches abele spel s. *Somer.*
Streitgedicht von zwei Spaßmachern, französisches 381f, 386.
Streitgedichte des MA. 381, 384ff, 393, 462f; nicht durch Spielleute mit verteilten Rollen vorgetragen 385.
Strohmayer 361 A. 1.
Strozzi, *Tito* 552f.
Studenten 435, 437f, 449, 548, 560.

Studenten, ihr Leben in Komödien 538f.
Stumme Person 5, 48, 529.
Stummes Spiel 88, 97, 112; in der Prozession von Barcelona 234 A. 1; in den Repräsentationen 334; s. auch *Gebärdenspiel.*
Suchensinn, wandernder deutscher Dichter 385 A. 2.
Süßkind, Name eines Juden in einem Frankfurter Spiel 204.
Sueton 502.
Sulmona, Rollenbuch von — 89, 306.
Susanna, Repräsentation, aufgeführt in Rom 1473 337.
—, s. auch *Daniel.*
Sutri, liturgisch-dramatische Osterfeier 305.
Swidrigiello Großfürst von Litauen 423.
Sylvester s. *Silvester.*
Synagoge, im MA. mit verbundenen Augen dargestellt 78 A. 2; s. auch *Ecclesia.*
Syrlin, stellt Terenz im Ulmer Münster dar 2.

Tadel in der Komödie 15; s. auch *Lob.*
Tafelspeelken, niederländische dramatische Szenen des 15. Jh. 405.
Tanawäschel, Fastnachtsspiel 414, 426.
Tanz 380, 412f, 426, 488; heidnischer 413.
—, Aufforderung zum — als Schluß der cornischen Dramen 348.
— der Chorknaben in Frauenkleidung 457 A. 1.
— in dramatischer Gestalt 393, 458 A. 2.
—, eingelegter 409.
— s. auch *Hahnen-*, *Morisken-*, *Schwert-*, *Toten-* und *Waffentanz.*
Tanzspiele 413ff, 417.
Tarragona, Fortentwicklung der Augustinischen Prophetenpredigt in den kirchlichen Gebräuchen 351.
Taserye, *Pierre*, Monologendichter 456 A. 1.
Tasso 533.
Tauben, *Vom — und seinem Diener*, Farce 400.
Tedeum 45, 50, 67, 69, 82, 139, 141, 382.
Tegernseer Antichrist 70 A. 3, 73 A. 1, 74, 77 A. 1, 92, 123, 237, 317, 461.
Ten Brink 158, 298.
Teodora, Rappresentazione di S. — *T* 327, 330.
erentius et delusor, Bruchstück eines ma. Dialogs 8.
Terenz im MA. 1/4, 2 A. 2, 12, 16f, 492, 496, 517, 535, 538f, 557, 565, 575; sehr selten nachgebildet 16.
—, bei Honorius Augustodun. 12.
—, Motive aus — in der Komödie Baucis 28.
—, Dialog zwischen — und einem Spötter 8.
—, seine Lustspiele 390, 543.
—, sein Einfluß auf Petrarca 530ff.
— -handschriften 519; Irrtum in den Einleitungen 5.
— -lektüre in Frauenklöstern 17 A. 1.
— -rezitation 6f.
— -zitate 2 A. 2.
—, s. auch *Adelphoe*, *Andria*, *Eunuchus.*
Terzinen 327.
Testament, *französisches Mysterium vom Alten* — 180f, 185, 198, 213, 268f, 275.
—, engl. Spiel vom alten —, in der St. Paulskathedrale dargestellt 1378 160, 164 A. 2.
—, Altes und neues — in London vorgeführt 1391 163.
—, Spiel vom Alten und Neuen — von Folz 417 A. 3, 424.
Tetraloge 499, 510 A. 1.
Teufel in geistl. u. a. Spielen 51, 71, 79, 88, 92, 108, 121, 126, 129ff, 142 A. 2, 149f, 194 A. 1, 201ff, 230, 246, 254f, 257, 261f, 266, 273, 277, 284, 287, 330, 333, 339, 345ff, 356f, 362f, 404, 409, 426f, 429, 450, 470f, 477, 579.
—, Kostüme und Namen der — in Deutschland 202 A. 1.
—, s auch *Titinillus* und *Tutevillus.*
Textor, *Ravisius* 476.
Thalia 30.
Theaterzettel, ältester gedruckter — Rostock c. 1520 221.
Theatrum 402 A. 3.
Theodora, Legende der heiligen, dramatisiert von Luigi Pulci, und eine gedruckte Repräsentation des 16. Jh. 327, 330.
Theophilus, Mirakel von —, dramatisiert in Niederdeutschland 239ff, 361.
—, Helmstädter 133 A. 1, 239f.

Theophilus, Stockholmer 133 A. 1, 240.
—, Trierer 166 A. 6, 240 f
— als Quelle für Schernbergs Päpstin Jutta 243.
—, Mirakelspiel, aufgeführt in Aunai 1384 151, 213.
—, aufgeführt in Deventer 1436 344 A. 1
—, italienische Repräsentation 329, 333.
—, Drama des Rutebeuf 140 f, 151, 239, 241 A. 1.
Thévenot, Maler in Romans 219 A. 3.
Thierry, *Spiel vom König* —, dramatisierte Marienlegende 147 f.
Thomas v. Aquino 1 A. 2, 318.
—, in dramatischen Lauden vorgeführt 318 f.
Thyestes des Seneca 502, 514, 519, 522, 524 f.
Tiersage im Lübecker Fastnachtsspiel 430.
Tilesius, *Hieronymus*, seine Ausgabe von Schernbergs Päpstin Jutta 242 A. 1.
Tiroler Lichtmeßspiel 230 A. 1, 250.
— *Osterspiel* 245, 459.
— *Passionsspiel* 85 A. 2, 177, 182, 191, 197, 203, 205, 216, 228 f, 579.
Titinillus, Name eines Teufels in den geistlichen Spielen 202 f, 230; s. auch *Tutevillus*.
Tivier 374 A. 1.
Tobias, italienische Repräsentation 198.
— *und der Engel*, Florentiner Repräsentation 325.
Tod 80, 464 f; Abholung des Lazarus durch den — 461.
— s. auch *Totentänze*.
Todsünden 194, 302, 468.
Toldo 453.
Torraca 339 A. 1.
Tortello, sein orthographisches Wörterbuch 527.
Toscana, Sorgfalt bei Inszenierung christlicher Spiele 337.
Totentänze 464 f, 484.
Totilas, Gotenkönig, seine Eroberung Perugias, dramatisiert, aufgeführt in Perugia 1495 538.
Toulon, Aufführung eines Dramas, die Geschichte Marias enthaltend 1333 152, 166 A. 1.
Tournai 70 A. 2; Narrenfest 1499 394.
—, *Landjuweel von* —, 1394 482 A. 2.
Tours, Osterspiel von — 81 ff, 84 A. 2, 89, 92 A. 1, 107, 153, 356.
—, Aufführung des Mistère de St. Charlemagne 1451 285 A. 1.
—, Aufführung eines Spiels von den sieben Tugenden und den sieben Todsünden 1390 468.
—, Aufführung einer Streitszene zwischen den Fürsten Charnau und Caresmo 1485 462.
Towneley Mysteries 90 A. 1, 158, 203, 209, 211 A. 1, 294 f, 457.
—, paarweis gereimte Kurzzeilen darin 180.
Traditionelles in der Schilderung der Hauptpersonen in den Mysterien 188 ff.
Trägheit, englisches Spiel von der — 468.
Tränen, vergossen aus Anlaß der Passion 176 f, 386 A. 2.
Tragoedia passionis 162.
Tragödie, Etymologie 10.
—, Begriff im MA. 4, 9 f, 39 f, 567.
—, die antike, ihre Wiedererweckung in Italien 492, 495 f, 514 f, 516 f.
Transfigurationslauda 317.
Treveth, Nikolaus, englischer Dominikanermönch 492, 499, 503 A 1, 515 A. 2, 516; seine Schriften 493; sein Tragödienkommentar 493 ff, 502, 511, 517, 519.
Treviso, dramatische Vorführung von Mariae Verkündigung 1261 70.
Tridentone, *Antonio*, angebl. Verfasser der Komödie Fraudiphila 558 f.
Triel, Aufführung eines Mysteriums von St. Viktor 175.
Trierer Marienklage 226, 248.
— *Osterspiel* 103 ff, 158, 355.
— Theophilus-Handschrift 240 f.
Trimeter 359, 513, 531; jambischer, sein Bau 499.
Trinummus des Plautus 486, 528, 570.
Triolett im niederländischen Hostienmirakel 360.
— in den späteren niederländischen Possen 406.
— in Farcen 455.
— in Anthonis de Rooveres Moralität 483.
— im auvergnat. Passionsspiel 267.
— in französischen Mysterien 181.
Trissino, seine Poetik 523 A. 1.
Tristan und Isolde, Bruchstück eines lateinischen Gedichts des Lovato 498.

Troja, Tragödienaufführung 519 A. 2.
Trojanerinnen des Seneca 502, 519, 522.
Trojanischer Krieg, zwei Spiele 416.
Trojas Zerstörung, Mysterium des Jacques Milet 375 f.
Troparium, Bamberger 45 A. 2, 92 A. 1.
— in Oxford 52 f.
— in Limoges 52.
—-*Prosarium*, Sizilianisches 55 A. 1.
Tropus, *St. Galler* 43, 45, 46 A. 1, 52.
— zum St. Peterstag 69.
Troyes, Auferstehungsfeier im Nonnenkloster 49 A. 4.
—, Aufführung einer Farce durch Kleriker 1445 395.
—, Aufführung eines Passionsspiels 1418 207 A. 2.
—, Aufführung einer Passion nach Greban 1490 264.
Trubert, *Maître*, Held einer Schwanksammlung des 13. Jh. 400 f.
Tschechische Dorotheenspiele in Eger 239.
— geistliche Spiele 113, 355 ff, 360.
— Marienklage 579.
— Osterspiele 578.
— Passion 578 f.
— Version eines Spiels 578.
Tuck, Klosterbruder, populäre Figur des engl. Balladenkreises 458.
Türken, Fastnachtsspiel vom — 422, 424 f.
Tugenden, *Die fünf* —, Lübecker Fastnachtsspiel 1439 485.
— *und Laster*, Streit zwischen — 466, 468.
— *und Todsünden*, Darstellung der sieben — in Tours 1390 468.
Turin, Aufführung eines Spiels vom heiligen Georg 1427 179 A. 3, 343.
—, Aufführung eines Spiels von St. Stephan 1463, von St. Viktor 1468, beim Einzug Karls VIII. 1494 343.
—, Niederschrift einer Farce 456.
Turken s. *Tuerken*.
Tutevillus, Name eines Teufels in den geistlichen Spielen 202.
— im Redentiner Osterspiel 246.
— in den Towneley Mysteries 294.
— im Mankynd 470.
Tutilo, St. Galler Mönch, erster Verfasser von Tropen 43, 52.
Tutivillus s. *Tutevillus*.
Ulanowski 545 A. 1.
Uliva, italienisches Marienmirakel d. 16. Jh. 329.
Ulm, Aufführung eines Schwerttanzes 1551 413 f.
Umbrien, Heimat der Flagellanten und von Laudensammlungen 310, 312, 314, 340.
Ungarn, Geistliche Spiele in — 358.
—, Spiel von der Königstochter von — 149.
Unterrichtsszenen in Farcen 448.
Urbino, Codex 355: 519.
Urceo, *Antonio*, gen. *Codrus*, seine Ergänzung des fehlenden Schlusses der Aulularia des Plautus 571 f.
Ursula, *St.*, italienische Repräsentation 329.

Vaganten, ihr Anteil am Hervortreten des komischen Elements in den geistlichen Spielen 93.
Vagantenzeile in der Benediktbeurer Magdalenenszene 86.
— im allegorischen Streitgedicht 463 A. 2.
valeken s. *mit valeken plogen*.
Valence, Albertinis Brief an Treveth aus — 494 und A. 2.
Valencia, Fortentwicklung der Augustinischen Prophetenpredigt in den kirchlichen Gebräuchen 351.
Valenciennes, Passionsaufführung 1547 167.
—, Passionstext von — 196 A. 2, 206, 266 A. 1.
Valentin, *Spiel von St.* —, dramatisierte Marienlegende 150, 280.
Valerius Maximus 5.
Valla 530.
Valois, *N.* 136.
Varro, seine Einteilung der Theologie 495.
—, seine Satiren 514.
Vaterländische Ereignisse vorgeführt im Mysterium vom hlg. Ludwig 284 f.
— im Spiel vom hlg. Meriasek 348.
— im Mysterium von der Belagerung von Orleans 375.
— s. auch *Patriotismus* und *Lokalpatriotismus*.
Vates, Erklärung des Worts 501.
Vega, *Lope de* — 284.
Vegio, *Maffeo* 485 A. 3.
Veilchen, *Schwank vom* — 407 f.

Venedig, Aufführung der Verkündigung in der Markuskirche 1267 306f.
—, Aufführungen während der Predigt 1503 verboten 321.
—, Marciana 548 A. 1, 560 A. 1, 561 A. 2.
Venetien, Heimat geistlicher Dramen 304; Bearbeitung des Ludus ebriorum im Dialekt von — 560 A. 1.
Vengeance de Notre Seigneur, französisches Mysterium des Eustache Mercadé 176 A. 2, 198, 208 A. 2, 251, **258**, **273**, 361f; aufgeführt mit der Passion in Nevers 1396, in Metz 1437 273; im italienischen Briançonnais 273 A. 2.
Vergerio, *Pier Paolo*, seine Komödie Paulus 535ff, 544f, 547, 564, 572.
—, sein Traktat de ingenuis moribus 538.
—, sein Traktat de arte metrica 539 A. 2.
Vergil s. *Virgil*.
Vergoliesi, *Tancredo* 518 A. 2.
Verjüngung eines alten Mannes, Fastnachtsspiel 428, 459 A. 1.
— *eines alten Weibes durch einen Schmied*, Fastnachtsspiel 406 A. 3, 459 A. 1.
Verkleidung (Kostümierung) 50, 63, 79, 94f; weibliche — des Vitalis 384.
Verkündigungsszene 70; in Italien 306, 308.
Veronika, Geschichte von der hlg. — und ihrem Schweißtuch bei den bildenden Künstlern 218 A. 1.
Verrückte in französischen Spielen 397.
Verskunst in den Mysterien 180ff.
— in den Repräsentationen 334f.
— in Folzens Fastnachtsspielen 425.
— im Passionsspiel 267.
— in Corraros Progne 526f.
— in Vergerios Paulus 539.
Versus ad Herodem faciendum 55 A. 1, 350.
— *de pelegrinis* 52 A. 2.
vertux, les gieux des sept — 468.
Vicenza, Aufführung eines Pfingstspiels 1379 213, 307.
Victimae paschali, Sequenz des 11. Jh. 46f, 52, 82, 134.
— im englischen Osterspiel 303.
— im tschechischen Osterspiel 356.
Victorinus 9.
Vienne, Aufführung der Passion Pfingsten 1400 173, 208, 252f.
Vigne, *Andrieu de la* — s. *La Vigne*.
Viktor, *Mysterium von St.* —, aufgeführt in Triel 1476 175.
—, — — —, aufgeführt in Turin 1468 343.
Vilaragut, *Antonio*, seine katalanische Übersetzung Senecascher Tragödien 519.
Villani, seine Ausgabe von Mussatos Werken 511.
Villemarqué 349.
Villena, *Marques von* —, sein Spiel zur Krönung Ferdinands von Kastilien 1414 352.
Vincenz von Beauvais, *sein Speculum historiale:* die Tragödienzitate darin beruhen auf einer Blumenlese 4.
— — — als Quelle für Passionsdramen 193; für ein französisches Mysterium vom alten Testament 271.
Vindicta Salvatoris 347; s. auch *Vengeance*.
Virgil 34 A. 1 und 2, 58, 62f, 76, 114, 512f.
—, seine Eklogen 353; spanisch bearbeitet von Juan del Encina 352.
—, seine Georgica und Aeneis 495.
Vita Oxoniensis 5 A. 2, 6f, 9.
— *des Pilatus* 21 bei A. 2.
Vitalis, Mime 20f, 384.
— *von Blois*, seine Elegienkomödien: „Geta“ und Aulularie“ 20/25.
Vittorino von Feltre, Lehrer Corraros 523, 526; sein Eindruck von dessen Progne 527.
Vives 201 A. 2.
Vogelleim, französische Moralität vom — 479f.
Voigt 491, 531.
Volksbücher, aus Dramen umgearbeitet 345.
Volksfeste, das dramatische Element in ihnen 393.
Volkssprache im Drama 13, 69, 71, 100ff, 127, 157f, 280, 317.
Vorau, Handschrift v. Isaak u. Rebekka 68, 115.
Vorhänge 150, 166f.
Vorlaufer 427; s. auch *Präkursor*.
Vorredner s. *Prescheur*.
Vorspielszenen von Repräsentationen 326.
Vortrag der Elegienkomödien 30ff.

Vostre, Simon, sein Holzschnitt der Anbetung der Hirten in einem französischen Gebetbuch 216.

Wachtelmaere 391.
Wackernagel 410.
Waffentanz 414.
Wagen im Fronleichnamsspiel 171ff.
— im niederländischen Possenspiel 406.
— im Fastnachtsspiel 429.
— bei Aufführung von Farcen 417 A. 4, 437.
— bei Aufführung einer Studentenkomödie in Pavia 548.
Wakefield, Zyklus von Prozessionsdramen 290, 294ff, 297, 300; Handschrift 211.
Wallonische Moralitäten 480 A. 2.
— Passion, Text 264 A. 1.
Walther 431, 485 u. A. 2.
Waltschlauch, Gödlein, Abt, grotesko Figur im Antichristspiel 124.
Wartburg, Passionsaufführung 89 A. 1.
Waschfaß, Farce vom — 451f, 579.
Wavrin bei Lille 406 A. 2.
Wechselgesänge 44ff, 52, 63, 82, 314, 578; in Italien gedichtete 312f, 316.
Wechselrede, Szenen mit dramatischer — 384f.
Wedego, Bischof von Havelberg, sein Verbot der Darstellung von Passions- und Legendenspielen 1471 200.
Weibern, Spiel von den sieben — 410.
—, Auftreten von — im Mimus 387.
— s. auch *Femmes, Frauen.*
Weihnachtsdrama 90ff.
—, kirchliches 52ff.
Weihnachtsfeiern, liturgisch-dramatische 52f; weitere Entwicklung 90f.
— in Italien 305.
Weihnachts-Lauda 316.
Weihnachtsspiel, Benediktbeurer 90ff, 96, 204, 224.
— des Juan del Encina 352f u. 352 A. 4.
— der Erlauer Sammlung 216, 249.
— in einer St. Galler Handschrift des 14. Jh. 115, 127.
—, hessisches 198, 223 A. 2, 249.
—, provenzalisches c. 1300 152.
— von Rouen s. u. *Rouen.*
—, Sieneser des 15. Jh. 323f.
—, Touloner 1333 152, 166 A. 1.
Weihnachtsspiel s. auch *Christi Geburt, Incarnation, Nativité.*
Weihnachtsspiele 248f.
Weltende, Spiele vom — 237.
Weltgerichtsspiel 70 A. 3, 122.
—, französisches 135, des 15. Jh. 275.
— in einer Handschrift aus Rheinau von 1467 239 A. 1.
—, bildlicher Schmuck in der Kopenhagener Handschrift 210.
— s. auch *Gericht, jüngstes.*
Weltliches Element in den geistlichen Spielen 94f.
weschin, Spiel mit einer —, aufgeführt in Nürnberg 1479, verloren 410 A. 3.
Westwood 392.
Wettkämpfe, poetische —, in den Niederlanden 406.
Wiclif, seine Erwähnung eines allegorischen Dramas c. 1378 467.
Wien, Handschrift eines Paveser Fastnachtsscherzes 548; von des Barzizius Cauteraria 556 u. A. 3; einer Dreikönigsfeier (14. Jh.) 56 A. 1.
—, Steinrelief an der Mauer der Stephanskirche 218.
Wiener Osterspiel 1472 107, 111, 222, 355, 579.
— *Passionsspiel*, Bruchstück einer lat.-deutschen Dramatisierung c. 1325 85f, 110, 112f, 203 A. 3; 220, 244, 358, 360 A. 1.
Wilbirgis, ihre Vision 51, 578.
Wilham de Wadington, sein Manuel des péchés 159.
Wilhelm, Spiel von St. — in der Wüste, dramatisiertes Marienmirakel 149.
— *von Blois*, seine Komödie Alda 25, 26ff.
— — —, seine verlorene Tragödie Flaura und Marcus 39.
Willirams deutsche Paraphrase des Hohenlieds 97.
Wilmotte 304 A. 2, 362 A. 3.
Wimpheling, seine Briefe 191 A. 2.
Winkel, te — 482.
Wismar, Aufführung eines Osterspiels 246.
Wittenweiler, sein Epos Der Ring 420.
Wolf, Ferdinand 463 A. 1.
Wolfenbüttler Handschrift von Fastnachtsspielen 425.
— Marienklage 248, 303.
— Osterspiel 105, 303.

Wolkan 562 A. 2.
Wolsey, Kardinal 488 A. 2.
Wortwitz, personifizierter 478.
Wurst und Häring, Streitszene, aufgeführt in Zittau 1505 462.

Xanten, Aufführungen von Antichristspielen 1473 und 1481 237.

York, Darstellung eines Spiels vom Paternoster nach Wiclif c. 1378 467; eines Spiels vom Credo seit 1446, von der Trägheit 468.
—, Fronleichnamsaufführungen seit 1378 163.
—, Fronleichnamsprozession mit Darstellungen, Verlegung 172.
—, geistliche Spiele 1426 von Melton empfohlen 175.
—, Prozessionsspiele im 14. Jh. 171.
York-plays 209, 221 A. 1, **290—294**, 295, 297, 300, 362.
— —, die Handschrift 211.
Young, *K.* 578.
Ysabel, Königstochter, dramat. Marienlegende 146, 151.
ysengrin 579.

Zabarella, seine Erklärungen zu Senecas Tragödien 518.
Zambeccari, *Cambio* 561.
Zaninus, Figur in Ugolino Pisanis Confabulatio coquinaria 548 u. A. 1.
Zankszenen der englischen Spiele 209.
Zehnten, *Zahlung des* — 131, 234, 295.
Zeitgeschichte 377; Mysterium aus der — 374.
Zeno, *Apostolo* 560 A. 1.
Zerbst, Fronleichnamsspiel, durch die Zünfte aufgeführt 171, 187, 297, 363, 488 A. 2.
Zerstörung... s. u. *Jerusalem*, *Troja*.
Zeuß 348.
Zimmersche Chronik 428.
Zirkelbrüder, Patriziergesellschaft zu Lübeck 429f.
Zittau, Aufführung einer Streitszene Wurst und Häring 1505 462.
Zote in Fastnachtsspielen 418; vermieden in den Repräsentationen 332.
Zürich, Aufzug der zehn Lebensalter 1484 484.
— als Entstehungsort eines Antichristspiels aus Karls IV. Zeit (?) 124 A. 1.
Zug, Bruchstücke eines Spiels von St. Oswald 236 A. 3.
Zuschauer 134, 139, 144, 150, 159, 519, 544, 563, 577; bei den Mysterienaufführungen 220f, 294 A. 1, 296; bei Lauden 318.
Zwickau, Schwank 1518 410 A. 2.

Buchdruckerei des Waisenhauses in Halle a. d. S.